„Petru Ursache pare a zugrăvi zorii unei culturi agro-pastorale al cărei ținut de baștină era aria Carpato-Danubiano-Pontică. Gândirea dens poetică a lui Ursache pune în lumină însușirea specifică acestei culturi: acordul mutual între om și ritmurile cosmice."

„Petru Ursache hearkens back to the dawn of an agro-pastoral culture whose homeland was the Carpatho–Danubian– Pontic area. Ursache's densely ***poetic*** *thinking celebrates the culture's identifying feature: a mutual attunement of man and cosmic rhythms."*

Ștefan Arteni

„Moartea mai poate fi *adevărată* și *reală* cînd îndeplinește un *rost*; spre deosebire de moartea banală, comună. Omul ales, eroul tragic știe să moară, experimentînd propria-i existență dramatică, în sens inițiatic și în circumstanțe misterice, așa cum i-a fost dat prin tradiție și păstorului carpatic".

Petru Ursache

„O cultură este țesătura nevăzuta care îmbrățișează o lume și învăluie ființele omenești. Jucătorii apar si dispar – unii mai tragic decât alții -, dar jocul continuă, nesfârșit și neștirbit în ce privește putința de a ațâța, de a înfiora, de a mântui. Și apoi se întâmplă minunea, încununarea, capodopera, Miorița."

Ștefan Arteni

Ștefan Arteni.
Portretul profesorului Petru Ursache.
Compoziție digitală

ISBN

PETRU URSACHE MIORIȚA Dosarul mitologic al unei Capodopere

PETRU URSACHE

MIORIȚA

Dosarul mitologic al unei Capodopere

Etnolog, estetician și istoric literar (n. 15 mai 1931, în comuna Popești, jud. Iași). Absolvă Liceul Național – Iași în 1951, apoi Facultatea de Filologie a Universității „Al.I. Cuza" (1952 - 1956), licențiat în limba și literatura română. Doctor în Filologie (1971), conducător de doctorate, disciplina Etnologie. Conferențiar (1977-1992), profesor (1992-2001) la Catedra de Literatură română și la Catedra de Literatură comparată.

Autor al volumelor: *„Șezătoarea" în contextul folcloristicii* (1972), *Poetică folclorică* (1976), *Prolegomene la o estetică a folclorului* (1986), *Eseuri etnologice* (1986), *Tita Maiorescu. Esteticianul* (1987), *Camera Sambô. Introducere în opera lui Mircea Eliade* (1993, ed. 2. 2008), *Etnoestetica* (1998), *Mic tratat de estetică teologică* (1999, ed. 2, 2009), *Cazul Mărie. Sau despre frumos în folclor* (2001), *Sadovenizînd, sadovenizînd. Studiu estetic și stilistic* (2005), *Înamorați întru moarte. ErosPoesis la Cezar Ivănescu* (2006), *Antropologia, o știință neocolonială* (2006), *Etnosofia* (2006), *Istorie, genocid, etnocid* (2010), *Bucătăria vie. File de antropologie culturală* (2011), *Omul din Calidor* (2012).

Profesor Emeritus al Universității „Al.I. Cuza", Premiul de Excelență al Asociației Scriitorilor Iași, Premiul Opera omnia al Revistei „Convorbiri literare", Premiul Opera omnia acordat de Biblioteca „Vasile Voiculescu", Buzău.

Petru URSACHE

M I O R I Ț A

DOSARUL MITOLOGIC AL UNEI CAPODOPERE

Petru URSACHE

MIORIȚA

DOSARUL MITOLOGIC AL UNEI CAPODOPERE

Cu ilustrații şi Postfață de **Ştefan Arteni**

editura

Comportamentul mioritic

Stăpîne, stăpîne,
Îți cheamă ș-un cîne

Miorița este o replică românească la complicata problematică a morții și reprezintă o secvență dintr-o rito-mitologie funerară. Față de aspectele practice, de punere în scenă a credințelor și ideilor religioase, textul (cîntec, baladă, colind, legendă), ca discurs verbalizat și distinct, se înscrie în direcția unei metafizici speciale. Discuția poate avea înțeles, cu condiția să fie depășită investigația de tip etnografic, în care s-a perseverat pînă nu de multă vreme. Ea a dus la confuzii și la simplificări nedorite. Lectura strict literală a complexului de forme poetice, identificarea unor amănunte ce privesc viața oieritului nu trebuie nesocotite; ba sunt necesare pînă la un anume punct. Dar *Miorița* este un „text deschis", cum s-a mai spus. Ea se pretează la o serie de abordări din perspective diverse și specializate: folcloristică, etnografică, literară, estetică, filosofică Pe lîngă acestea, se cuvine să se acorde atenție necesară înțelesurilor mitologice, literare, estetice, dînd individualitate respectivului *corpus* de documente provenite dintr-o arhaitate foarte îndepărtată.

Așadar, dincolo de aspectele, să le spunem „vizualizate", concret identificabile prin *cuvînt*, *cîntec* și *gest*, compoziția, pe care o cunoaștem după formele conservate în colecții, ascunde, ca orice fapt de cultură de mare tradiție, elemente ermetizate, greu decriptabile. Ea se arată, în aparență, simplă și la îndemîna oricui. Individul grăbit și fără îndrumarea de rigoare riscă să nu întrezărească nicicînd calea care să ducă spre esența problemei. E mai comod și mai profitabil, într-un sens sau altul, să te oprești la suprafața lucrurilor, la amănunte devenite „nesemnificative", eventual să le bagatelizezi cu umor, decît să treci dincolo de aparențe și să constați, „pe viu", că ele sunt prea adesea

înşelătoare. *Miorița* constituie tocmai un caz tipic de aparenţă înşelătoare.

A susține că nota caracteristică a poemei ar fi un simplu conflict profesional (-economic) între ciobani, cum se mai întîmpla în lumea satelor intrate pe calea istorierii, că unul dintre ei a dat bir cu fugiții de frica celorlalţi doi; sau a crede că aşa-zisul testament s-ar motiva prin dorința primară de integrare în materialitatea cosmică, eventual în „dosul stînii", de unde ar deriva „întreaga" semnificație a textului, mi se pare o regretabilă fundătură. Este ca şi cum am afirma, la repezeală, că experiența tragică a zeiței Iştar, din seria călătoriilor pe „celălalt tărîm", de la Inanna la Ghilgameş, de la Orfeu la eroul din basmul românesc *Tinerețe fără bătrînețe şi viață fără de moarte* s-a consumat fără „sens". Nimic de zis, rezultatul călătoriei ca simplă aventură a fost de fiecare dată „negativ", dar nu *inutil:* s-a ivit, cu sacrificiu greu, un reper necesar în împlinirea cunoaşterii, în sensul că *viața*, care trecea drept singura formă de existență la începutul începuturilor mitice, chiar şi în panteonul divin, s-a delimitat de tărîmul *morții* şi au fost înțelese de acum înainte, ca realități opuse, cu statut propriu. În logica paradoxului, opoziția nu exclude *asociere* pe un plan mai înalt, de complementaritate şi universalizare, ca în matematici, unde plus şi minus infinit intră în coerența aceluiaşi dialog al numerelor; cum în gîndirea speculativă afirmația se asociază cu negația, adesea una substituind-o pe cealaltă, cum în fonetică vocalele nu au înțeles deplin fără consoane, la fel şi „celălalt tărîm" începe să capete chip prin raportare inversă la lumea „văzută". Cele două tărîmuri se unesc printr-o călătorie. Ea se face cu ştiință, iar numele asupra căruia s-a convenit după multe încercări (de mit, de basm, de religie) nu este altul decît „ştiința morții". Lumea contemporană, cu tot instrumentarul ei de gîndire, bine echipată în plan tehnico-ştiințific, nu a găsit o replică, pe cont propriu, la *ştiința morții*. Întrebarea a rămas la fel de frisonantă ca pe vremea lui Ghilgameş, a lui Orfeu şi a păstorului mioritic.

Într-un cuvînt, *mioritismul* se întemeiază pe un tip de comportament moral şi existențial, cu rădăcini adînci în straturile cele mai îndepărtate ale gîndirii mitice. Drept urmare, calea

posibilă în abordarea problemei o constituie doar *comparatismul mitologic*. Se poate dovedi astfel că păstorul carpatic nu este izolat în căutarea lui dramatică întru aflarea unui răspuns, fie şi iluzoriu, în ce priveşte realitatea enigmatică a morţii. Înaintea lui (deşi n-o să ştim niciodată ce înseamnă „înainte de...", pentru că, în mitologie şi, în general, în culturile prealfabete, *timpul* are valoare proprie, cronologia matematică fiind exclusă), se cunosc şi alte încercări de acelaşi fel, de la zei la eroi şi „apoi" la oameni. Asemănările sunt atît de frapante, încît nici n-au putut fi observate. Două exemple, din multe altele. Într-unul dintre cele mai vechi mituri ale omenirii, zeul-păstor Dumuzi, deşi se bucura de o poziţie înaltă în panteonul sumerian, ca şi Proserpina din repertoriul greco-latin, primeşte vestea că urmează să fie ucis, „în strunga cu oi", de către duhurile infernale Galla. Eroul, puternic şi divin, nu se gîndeşte să ia măsuri de apărare, nu pune mîna pe ciomag să-i întîmpine pe vrăjmaşi, ci începe să lăcrimeze şi să bocească, cerînd sfat şi ajutor de la soră, de la mamă; deci de la fiinţe aparţinînd, potrivit arhetipologiei, spiritului chtonian şi feminin, nu uranian, viril. Nu avem motive să-i reproşăm eroului sumerian lipsa de curaj, „bărbăţia" haiducească. El se afla într-o situaţie limită: ştia că nici o forţă (umană sau divină), nu se putea opune morţii, lecţie transmisă din veac în veac, în toate direcţiile şi la toate popoarele de mare tradiţie.

Este şi cazul lui Ghilgameş. Nici lui nu i se poate contesta vitejia printre semeni, zei ori eroi de care a dat dovadă cu multe prilejuri. Totuşi, moartea lui Enkidu i-a provocat multă întristare, l-a transformat în „altă fiinţă"; iar călătoria îndepărtată şi grea, cu scopul de a descoperi un răspuns şi un remediu în legătură cu întrebarea chinuitoare privind realitatea morţii, n-a dus la rezultatul dorit, ca şi în cazul eroului din *Tinereţe fără bătrîneţe...* Păstorul carpatic, la rîndul său, nu a pus mîna pe armă, pentru că duşmanii care se pregăteau să-l atace, în chip de duhuri Galla, nu reprezentau decît instrumente ale morţii. În spatele tuturora se afla moartea eternă şi de neclintit. Înfruntarea putea duce la amînarea, nu şi la îndepărtarea definitivă a ei. Discursul mitologic îşi păstrează liniile mai pronunţate în cele două secvenţe sumero-babiloniene; dincoace, scenariul narativ este transferat în lumea

personajelor de basm şi în viaţa păstorească, de unde şi mutaţiile aparente de ordin domestic şi nuvelistic.

Pe scurt, comportamentul mioritic, aşa cum rezultă din poema folclorică, varianta Alecsandri, ca şi din complexul de texte agro-păstoreşti asociate, înseamnă actualizarea unui act mitic, îndelung experimentat din generaţie în generaţie. Este vizat orice individ situat fie pe cea mai de jos treaptă istorică şi culturală, temător de moarte, fie aparţinînd celei mai avansate civilizaţii moderne, dotată cu instrumente sofisticate de „protejare" a omului. Nu s-a schimbat nimic în decursul timpului şi nu se întrevăd speranţe, dacă avem tăria să privim realitatea cu toată răspunderea: moartea nu a cedat o iotă din poziţia sa privilegiată, păstrîndu-se în nedezvăluite enigme.

Omului îi rămîne libertatea să ficţioneze într-un fel sau în altul; este o libertate necesară şi morală, deşi limitată, constrînsă. Atîta vreme cît păstorul alege calea destinală, cea mai grea, cum s-a văzut, transferă întreaga problematică a morţii dintr-o acţiune imediată, efemeră şi la îndemîna oricărui aventurier într-o meditaţie de cel mai înalt înţeles existenţial; înseamnă că a avut tăria să „revalorifice" (Mircea Eliade) negativitatea morţii, dîndu-i un înţeles nou, în sprijinul fiinţei căzute în suferinţă şi în umilinţă. Astfel, omului i se iveşte şansa refacerii puterilor sufleteşti şi spirituale după modelul universal al păstorului-zeu (Dumuzi), devenind capabil, în varianta carpatică, să întîmpine moartea, cel mai de temut vrăjmaş al vieţii, „împăcat şi tare". În puterea sacrificială de „a pune întrebarea justă" (şi necesară) în folosul tuturor, chiar dacă ea rămîne deschisă, pentru a fi asumată de fiecare individ în parte, stă înţelesul moral şi existenţial al *Mioriţei*. Pe această cale, textul românesc se uneşte cu documentele de circulaţie universală aparţinînd aceleiaşi sfere comportamentale şi de gîndire. Cît priveşte dimensiunea estetică a poemei (e bine să se aibă în vedere varianta Alecsandri), problema merită o discuţie specială.

Sinaia, 2012

Capitolul I

AVENTURI THANATICE EXEMPLARE

Ce e „Miorița"? E un cîntec mare: oaia i-a povestit ciobanului ursita lui și el a înțeles că trebuie să stea gata de moarte.

După spusa lui Ciută Petre (60 de ani, în 1943), Stănești-Gorj (Cf. *„Miorița" la dacoromâni și aromâni-Texte folclorice*. Ediție îngrijită de Nicolae Saramandu. Introducere de Emilia Șt. Milicescu. Editura Minerva, București, 1992)

1. Zeul care trebuie să moară

Spre deosebire de divinităţile feminine care coboară în infern experimentînd moartea naturală pentru a se întoarce victorioase, acoliții masculini cunosc o situație sensibil diferenţiată. Moartea lor nu are o *cauză* precis formulată, inteligibilă pentru epoca modernă, dar ea trebuie să se întîmple neapărat și încă în mod năprasnic. Acest fapt îi și unește pe Dumuzi-Tammuz, pe Osiris, pe Attyis, pe Adonis; dar să-l adăugăm și pe păstorul carpatic din *Miorița*, adică pe un „beneficiar" de modele alese și moștenite. Fiecare dintre eroii citați *trebuie* să pună în ecuație o paradigmă a existenței, fundamentală pentru întreaga omenire sau, măcar, pentru un segment al ei. Aici nu mai intervin *moirele* care să dicteze, cu de la sine putere, destinele oamenilor și ale zeilor, întinderea vieții, succesiunea evenimentelor, natura sfîrșitului.

Dumuzi află că i se pregătește sfîrșitul și se trezește dintr-odată față în față cu demonii Galla, care nu sunt altceva decît mesageri ai morții. Ajutoarele sale posibile, invocate cu disperare, nu au nici o putere, nici măcar sora lui, Gestianna, poetă divină, cîntăreață și tîlcuitoare de vise; prin urmare, o forță chtoniană a pămîntului-mumă; nici Utu, zeul soarelui și

fratele marii zeiţe Inanna, soţia lui Dumuzi. Asta pentru că duşmanii vin din altă lume, a morţii, unde nici unei divinităţi solare ori telurice nu-i este dat să ajungă fără vătămare. Ei au investitura să năvălească asupra pământului şi asupra vieţii pentru a produce perturbare. Nu şi invers. Nici unei divinităţi precreştine nu-i era permis să pătrundă în lumea subterană şi infernală decît cu mari precauţii. Exemplele zeiţelor Iştar şi Inanna, care au coborît în lumea „de Jos", fiind aspru pedepsite, rămîneau pilduitoare pentru toată lumea sumero-babiloniană.

Osiris este ucis prin vicleşug de fratele lui, Seth, zeu asociat cu principiul răului, al violenţei şi al războiului. Ne scapă astăzi uşurinţa cu care Osiris a căzut în capcana întinsă de Seth, aceea de a se aşeza de bună voie într-un fel de sicriu pentru „ a i se lua măsura", fără a bănui o clipă ce-l putea aştepta. Chiar dacă Isis, sora, vine pe urmă, îl descoperă, îi reface trupul şi-l învie prin vrăji şi leacuri, asemenea „maicii bătrîne" din balada românească de curte feudală, zeul egiptean nu-şi mai face apariţia printre cei vii, devenind stăpîn etern al lumii „de dincolo". Orice egiptean trecut în moarte, fie faraon, fie om de rînd, se alătura, după episodul sicriului, lui Osiris şi chiar purta numele zeului. Nici unul dintre zeii vechilor mitologii ale morţii (Dumuzi-Tammuz, Osiris, Attys) nu opune rezistenţă forţelor infernale; cel mult, sunt anturate de fiinţe feminine binevoitoare, soră, soţie, maică, în momentul conflictului fatal ori după încheierea lui.

Un personaj mitic şi cultural, păstrat destul de vag în memoria colectivă, este Lazăr. Şi el *trebuie* să moară. Informaţia de bibliotecă este, din păcate, destul de redusă. G. Dem. Teodorescu a cules o variantă rarissimă, *Lăzărelul*, pe care a inclus-o în colecţia sa de *Poezii populare*. Se mai găsesc indicii la C. Rădulescu-Codin, Elena Niculiţă-Voronca, S. Fl. Marian. Datele nu concordă, fiind deteriorate de loc şi de vreme. Dacă textul a fost, totuşi, conservat şi consemnat în zone dialectale diverse şi la mari distanţe, este de presupus că avem de-a face cu o realitate culturală demnă de atenţie, răspîndită, pe vremuri, pe toată întinderea spaţiului limbii române. Calendarul agricol fixează „obiceiul", de regulă, în ajunul Floriilor, simplă

coincidenţă cu pomenirea biblicului Lazăr. Oricum, materialul de teren ilustrează un obicei de primăvară distinct, cuprinzînd elementele de bază care-i asigurau mecanisme proprii de funcţionare: o schemă ritualistică parcursă de eroul tutelar, un alai de bocitoare, un text literar consacrat şi explicativ; de asemenea, un sistem adecvat de credinţe, ca totul să se încheie cu o formulă obişnuită de urare.

Un studiu amplu şi relevant ca informaţie şi concepţie l-a consacrat lui Lazăr, cu ani în urmă, Nicolae Rădulescu. Citim:

„În săptămîna Floriilor sau cu cinci săptămîni înainte, grupuri de fete, de la 4 – 5 ani pînă la măritiş, colindă din casă în casă, uneori însoţite de femei vîrstnice, îndrumătoare. Fetele cîntă, iar în alte locuri joacă şi chiuie pe o melodie anumită, ceremonială. Ele sunt îmbrăcate în alb, pe alocuri au în mijloc o pereche nupţială: mireasă şi ginere ori numai mireasa poartă o panglică roşie în păr”[1].

Autorul se bazează în mare parte pe date de teren completînd informaţiile prea sumare ale folcloriştilor care l-au premers. De reţinut că schema ritualică se aseamănă, în anumite puncte fixe, aproape pînă la identitate, cu Paparuda.

Există suficiente motive, după părerea îndreptăţită a regretatului folclorist Nicolae Rădulescu, pentru asocierea lui Lazăr, „erou vegetaţional”, cu Dumuzi, Osiris, Adonis şi Attys. Elemente comune:

a. *Naşterea miraculoasă*. „La naştere, Lazăr apare înfăşat în elemente vegetale: foi de viţă, foi de nuc, legat în crengi de vişin”; „Adonis s-a născut din copacul de smirnă”; „Forma primitivă a lui Osiris a fost un trunchi de copac”; „În numele lui Attys se executau sacrificii de spînzurare a bărbaţilor de crengile pinilor”.

b. *Moartea violentă* şi renaşterea eroilor sub forme vegetale: „Din sîngele lui Adonis răsar anemone, şi micşunele din Attys”; „Lazăr mort se transformă în flori. Surorile lui înfloresc bocindu-l. Laptele în care a fost scăldat Lazăr mort este aruncat

[1] Nicolae Rădulescu, *Lazăr, o versiune românească a eroului vegetaţional*. În Revista de Etnografie şi Folclor, 1966, nr. 4, p. 34

la rădăcina pomilor, în alimente, pe locuinţă, asupra fetelor...". Iată cum sacrificiul lui Lazăr devine rit de fertilitate, cuprinzînd deopotrivă regnul vegetal, zoo şi uman.

Partea care interesează aici priveşte moartea lui Lazăr: pur şi simplu, cade din copac, se rupe creanga; sau, cocoţat pe ea, o taie cu inconştienţă. Se merge direct la ţintă, fără complicaţii dramatice cu duhurile Galla ori cu „cel ungurean". O asemenea „cauză" a morţii este de-a dreptul rizibilă. Se cunosc basme care narează naşterea eroului dintr-un lemn (*Tei – Legănat*) sau din piatră (*Omul din piatră*). Lemnul şi piatra (dar nu orice lemn şi nu orice piatră) apar ca materii genezice în credinţele străvechi. Personajele masculine ivite pe această cale sunt apte de aventuri eroice deosebite, iar cele feminine devin modele de frumuseţe (*Fata din Dafin*). Eroina încearcă să se ferească de privirea pîrjolitoare a Soarelui, semn că adversităţile cu înţelesuri fertilizatoare: cearta dintre Sora Soarelui şi Sora Boarelui (*Dealul Mohului*), dintre secetă şi ploaie au fost transferate în plan erotic, nu în thanatic.

Dar Lazăr, cel căzut din copac, se pare că nu poate suporta destinul dendrologic şi floral. Se naşte ca să moară, asemenea plantei răpuse de arşiţă ori copacului doborît de secure. Căderea poartă în sine simbolicul. Eroul repetă destinul copacului. Moartea este aşteptată ca fapt ţinînd de firea lucrurilor ori este „ajutată"; motiv pentru care nimeni din această familie de personaje mitice nu schiţează vreun gest contrar. Dumuzi „ştie" că trebuie să moară, ca şi Osiris sau Attys.

Asemenea divinităţi aparţin unei vîrste primitive a credinţelor şi ideilor religioase. Ele se nasc direct din natura-mumă roditoare, din seminţe, arbori şi flori, necunoscînd altă genealogie, spre deosebire de eroii de legende mitologice şi de întemeiere, ca Hercule, Thezeu, Iason, Romulus, care se revendică de la zei şi de la nimfe şi care sunt destinaţi aventurilor spectaculoase, pentru a sfîrşi existenţa tot prin moarte năprasnică. Fiind atît de „aproape" de primordialitate şi de androginie, Dumuzi şi Amos, Adonis şi Attys reprezintă *principii* şi *profesiuni* înainte de toate, nu biografii individualizate. Dumuzi se delimitează şi atîta tot de demonii

Galla, spirite ale răului şi ale morţii. Aceştia nu cunosc hrana binefăcătoare, apa pentru libaţii, colacul ca jertfă ritualică, nici „dulcea" iubire omenească; prin urmare, se opun, tot la nivelul principiilor, temeiul comportamentului stimulator de viaţă ce-l caracterizează pe zeul-păstor, Dumuzi. Osiris se diferenţiază şi el de Seth, fie direct, fie prin intermediul fiului său, Horus, iar păstorul carpatic de „vrăjmaşii" semnalaţi de mioara năzdrăvană şi de „maica bătrînă".

Înfruntarea dintre principii, baza întregii literaturi fabuloase şi sapienţiale, dintre bine şi rău, dintre Soarele secetos şi Vîntul aducător de ploaie sunt teme frecvente în vechile mitologii, multe dintre ele transmise pînă astăzi, în forme cifrate (*Dealul Mohului*) sau estetizate, literaturizate (*Mioriţa*). Nu este vorba de opoziţie vrăjmaşă, ca bătălie în accepţiunea actuală, militară a termenului, ci de tipuri specifice de manifestare dictate de ritmuri cosmice. Anumite împrejurări favorizează răul, altele, binele. Aceste două principii, în alertă, se afirmă pe rînd sau se lasă temporar dominate, aşa cum vieţii îi urmează moartea. E un joc a cărui dialectică omul mitologic încearcă s-o înţeleagă. Dar, aşa cum eroii din *Iliada* îşi făceau cunoscute genealogiile chiar în momentul înfruntării pe cîmpul de luptă, pentru ca cititorul să deducă de partea cui înclină victoria, Dumuzi se vaită şi cere ajutoare, însă ştie că, momentan, demonii au asecendent faţă de el. Şi Iisus se roagă în Ghetsimani să i se ia, dacă se poate, răspunderea care-l apasă ca Fiu, dar se supune în acelaşi timp unei hotărîri predictate, dată de El însuşi ca parte din Sfînta Treime.

Asemenea corelaţii şi opoziţii dintre principii sunt greu de urmărit, atît în mitologiile străvechi, cît şi în religiile savante. Răul pare a fi necesar, în măsura în care ajută binelui să se manifeste, cu toată puterea întăritoare pentru omenire. Dumuzi înţelege că *trebuie* să moară, asemenea celorlalţi eroi la care se fac referinţe aici. Prin sacrificiul generos şi de sine, ei pun în discurs perpetuu însăşi existenţa care tinde să devină, teoretic, moartea ca moarte. Fie că, într-un caz, problematica mai conţine forme de gîndire proprii eroului vegetaţional, fie că, în alte locuri, răsar elemente ale conştiinţei antropologice (*Mioriţa*).

Dumuzi rămîne un model pentru toate situaţiile ce ţin de comportamentul mitic şi ritualic, ca şi păstorul mioritic, aflat într-o descendenţă firească prin mutaţiile demitizate şi literaturizate. Cu alte cuvinte, între Dumuzi şi păstorul carpatic există deosebiri numai aparente. Primul, el însuşi păstor, dar şi zeu, îl prevesteşte, „peste timp", pe celălalt. Îi uneşte punerea în scenă a problematicii morţii. Adoratorii lui Dumuzi concepeau realitatea dramatică a morţii actualizînd-o iar şi iar, prin tehnici ritualice. Oricînd se poate demonstra că sumerienii, egiptenii, grecii, geto-dacii au promovat concepţii funerare izvorîte şi timbrate din/ de rituri ale fertilităţii. În schimb, sacrificiul păstoresc din Vrancea îşi asumă un cod de înţelesuri sensibil evoluat şi de interes filosofic, atîta timp cît se ridică spre înţelegerea antropologică a omului. Să nu uităm că dacii deveniseră celebri în lumea antică pentru gîndirea lor îndrăzneaţă asupra vieţii şi a morţii. Autorul *Mioriţei* este categoric urmaşul lor.

2. Întoarcerea zeiţei

Modelul călătoriei în lumea de „dincolo", a morţilor, îl lansează „prima dată" zeiţa sumeriană Inanna (Iştar la asiro-babilonieni). Toate celebrele „călătorii" (căsătorii forţate, răpiri, aventuri eroice, rătăciri), puse pe seama lui Ghilgameş, Orfeu, Proserpina, Ulise, Eneas, protagonistul tip Făt– Frumos (din basmul românesc *Tinereţe fără bătrîneţe şi viaţă fără de moarte*) sunt derivate. Lectura acestora se arată dificilă pentru că textele aparţin unor culturi îndepărtate, de regulă, prealfabete; dar şi pentru că elementele constitutive ale naraţiunilor s-au pulverizat ori s-au refugiat, în efortul lor de supravieţuire, în forme epice literaturizate. Trebuie făcute multe şi prudente asociaţii ca să se vadă dincolo de cuvîntul aparent banal, un semn mitic, dincolo de gestul devenit „obişnuit", un simbol ritualic.

Călătoria imaginară a Inannei este dată ca *reală* şi credibilă, în măsura în care, la acel nivel al instituţionalizării

mitice, tărîmurile: Cerul, Pămîntul, Aerul, Apa încă erau corespondente şi penetrabile, divinităţile tutelare erau înrudite şi constituiau o familie (panteon) unică, în chip de părinţi, fii, fiice, fraţi, surori. Ei îşi împărţeau prin convenţie zonele de influenţă. În *Odiseea* şi în *Vechiul Testament*, lumile deveniseră deja rigide. Continuau să se „deschidă", adică să fie accesibile, ca şi în folclorul de mai tîrziu, doar unor persoane favorizate sau iniţiate, care se foloseau de tehnici magice. Regele Saul reuşeşte, cu ajutorul unei vrăjitoare, să recheme din *sheol* umbra strămoşului său, Samuel, interogîndu-l direct, într-un moment critic pentru neamul lui Israel. Prin tehnici sacrificiale, Ulise coboară în subterane, dialogînd cu eroii de la Troia, transformaţi în umbre jalnice.

Alta este situaţia Inannei, în cea mai veche ipostază sumeriană, aşa cum a fost identificată de asiriologul S. N. Kramer. Zeiţa se hotărăşte să coboare în infern, în lumea morţilor, dar cu de la sine putere. Este stăpînă doar peste „Marele de Sus" şi crede că împărăţia sa nu are margini, că se întinde şi peste „Marele de Jos". Dar se înşeală. În subterane, singura autoritate recunoscută este Ereşkigal, „sora" mai „mare" a Inannei şi demonul Morţii. Iată începutul celui mai vechi poem despre moarte:

„De la Marele de Sus,
Ea îşi îndreaptă gîndul spre Marele de Jos;
De la Marele de Sus,
Zeiţa îşi îndreaptă gîndul spre Marele de Jos;
De la Marele de Sus,
Inanna îşi îndreaptă gîndul spre Marele de Jos.
Doamna mea părăsi cerul, părăsi pămîntul,
În lumea Infernului ea coborî;
Ea părăsi domnia, ea părăsi stăpînirea,
În lumea Infernului ea coborî"[1].

Ce a determinat-o pe zeiţă să părăsească cerul, pămîntul şi domnia n-o să ştim exact niciodată, după cum o să ne scape în

[1] S. N. Kramer, *Istoria începe la Sumer*. Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1962, p. 220-221

amănunt motivul agresiunii demonilor Galla asupra păstorului Dumuzi; poate dorința de a străbate ținuturi improprii, spiritul de aventură nelipsind în timpurile mitice și eroice.

Inanna nu este sigură de izbîndă în călătoria sa. De aceea ia cu sine „cele șapte legi divine", printre care însemnele vestimentare: *Coroana Cîmpiei, Vergeaua, Pieptarul,* precum și simboluri ale Vegetației, Erosului și Războiului. Totodată, își pregătește un aliat, slujbașul divin Ninșubur, pentru a interveni pe lîngă zeii cei mari, Enlil, Utu, Enki, în cazul în care situația ar deveni critică. Așa se și întîmplă. Cînd Ereșkigal primește înștiințare că sora ei „mai mică" îi încalcă domeniul fără nici o înțelegere prealabilă, nici cu acceptul întregului panteon sumerian, ordonă paznicului infernal, Neti, s-o primească, dar s-o deposedeze de „legile divine", care, oricum, nu aveau nici o putere în Marele de Jos, ci numai în Marele de Sus. De altfel, Inanna nu opune nici o rezistență, așa cum nu se revoltă Dumuzi în fața demonilor ori păstorul carpatic împotriva vrăjmașilor. Cele două zeități surori sunt antinomice: Marele de Sus și Marele de Jos. Ele nu pot exista împreună, concomitent și în același loc, așa că una urmează a fi eliminată, adică să moară. Este sacrificată, firește, Inanna. Pierderea însemnelor, a „legilor divine" echivalează cu moartea. Și Dumuzi este deposedat de *toiag, căuș, putinei*, obiecte sacre, prin acestea luîndu-i-se însemnele și, deci, puterile. În cele din urmă, „cadavrul" Inannei este agățat într-un cîrlig de fier, ca animalele ucise la abator, pedeapsă grozavă, inventată, cum se vede, de asiatici și practicată de ei de-a lungul istoriei, pînă în zilele noastre.

Ce urmează pe firul narativ al mitului ține în mare parte de domeniul imaginației literare. Zeița este recuperată pe cale magică și reparatorie: zeul Enki confecționează două divinități din lut (ceea ce amintește de Caloian), le însuflețește și le trimite în lumea „de dincolo" pentru a stropi corpul neînsuflețit al Inannei cu „licoarea vieții". Calea către nemurire, către tinerețe veșnică, către viață fără de moarte începe să capete, la sfîrșitul aventurii eșuate a zeiței sumeriene, un înțeles nou: în Marele de Jos nu pătrunde nimeni; așadar, moartea nu poate fi învinsă, adevăr cutremurător chiar și pentru zei. Cei vechi și-au pus

întrebarea, iar ea a rămas greu de înțeles, pentru totdeauna, de ființa umană, limitată destinal și profund tragică. Nemurirea este un atribut al zeilor. Ea poate fi obținută și de oameni privilegiați, îndrăgiți de cei divini, asemenea lui Zuisudra, tot sumerian. Se arată oamenilor ca iarbă fermecată (Ghilgameș) sau ca tărîm însorit (basmul românesc *Tinereţe fără bătrîneţe*...). Vechii canaanieni au inventat mitul lui Noe, cel salvat de potopul biblic și căruia i s-a dăruit viață îndelungată. Este o replică la Utnapiștim, variantă babiloniană și adaptată a lui Zuisudra. Dar, în vreme ce eroii sumero-babilonieni, plasați în „țara fericiților" treceau drept nemuritori, după modelul zeilor, străbunul evreilor s-a bucurat doar de vîrstă eonică, de longevitate. „Ulterior", și „patriarhilor" li s-a recunoscut existență matusalemică, în tradiția mentalistă a vechiului mit al nemuririi.

În varianta babiloniană a călătoriei infernale, protagoniștii au rămas aceiași, cu deosebirea că Inanna se numește Ișstar, devenind, cu timpul, o divinitate predominant erotică, asemenea Afroditei din mitologia greacă. Nimic n-a împiedicat-o, totuși, să-și păstreze atributele agro-păstorești. Ișstar se definește înainte de toate ca simbol al lui Eros, pentru a se opune cu hotărîre surorii sale, Ereșkigal, devenită Thanatos.

Schema mitică a coborîrii s-a păstrat și ea în linii generale. Și de data aceasta, aventura eroică pare un act propriu, de voință. În planul basmului, feciorul de împărat hotărăște să nu se nască pînă nu i se promite nemurirea. Cele două lumi sumeriene, Marele de Sus și Marele de Jos, încep să se asocieze „în profunzime" (Gilbert Durand), să se așeze în serii simbolice la nivele distincte: una, în continuarea tradiției, unește viața și moartea (Eros-Thanatos); a doua se limpezește în direcția moralei, *sus* însemnînd *binele*, valorizarea existenței ideale, *jos* încapsulînd *răul*, infernul și moartea. De aici pînă la inventarea *raiului* și a *iadului*, calea, într-o direcție ori în alta, se arată liniară și rapidă.

Varianta babiloniană debutează cu imaginea „lumii de jos", destul de întinsă ca text, probabil cel mai „vechi" loc al umbrelor cunoscut în bibliografia de specialitate, cu ecouri și în alte culturi euro-asiatice:

„În Ţara-fără-cale-întoarsă, tărîmul lui Ereşkigal,
Iştar, fiica lui Sin, şi-a pus în gînd să meargă,
În casa cufundată-n beznă, lăcaşul lui Irkalla;
Cel ce-a intrat în casa lui n-o părăseşte niciodată;
Cel ce-a găsit calea spre ea nu află drumul înapoi;
Cel care-n casă a pătruns mereu rămîne-n întuneric.
Se ospătează cu ţărînă şi glodul este hrana sa;
Acolo nu mai e lumină şi toţi sălăşluiesc în beznă;
Ca păsările se/nveşmîntă, avînd, în loc de straie, aripi
Şi huzureşte pe zăvoare şi pe canatul uşii, colbul..."[1] .

Zeiţa Iştar, orgolioasă şi neînfricată, ca orice divinitate stăpînitoare care vine „de sus", ameninţă că distruge porţile dacă nu i se deschide. Conflictul între zei (plan manifest „vizibil"), tărîmuri şi principii (planuri derivate, de profunzime) ia forme violente. Căci, la vestea vizitei ce-o aşteaptă, Ereşkigal se înfurie, ca şi în varianta „anterioară", sumeriană:

„Pe loc se-ngălbeni la faţă, precum un tamarisc tăiat;
Se-nvineţi la buze ca o strivită trestie *kuninu*.
– Ce-mpinge inima-i spre mine? Ce-i mînă cugetul?
Nu beau eu apă numai cu zeii Anunnaki?
Nu glod mănînc în loc de pîine?
Nu sorb în loc de bere mîl ?
Au nu deplîng bărbaţii plecaţi de lîngă soaţe?
Au nu plîng fete smulse din braţul celor dragi?
Nu plîng plăpînzii prunci, cosiţi mult prea devreme?
Străjerule, te du, deschide-i poarta,
Primeşte-o după datina străveche!".

Urmează ritualul trecerii prin faţa celor şapte porţi infernale, pînă ce oaspetele „de sus" ajunge în faţa stăpînei întunericului, noroiului şi plîngerii. La fiecare poartă, Iştar este deposedată, ca şi Inanna, de însemnele divine. Odată cu trecerea timpului, de la o variantă istorică la alta, de la Inanna la Iştar s-au produs opacizări în semantica textelor, pentru ca unele semne să dispară cu desăvîrşire. Dumuzi semnalează cu durere

[1] *Tăbliţele de argilă. Scrieri din Orientul antic.* Traducere, Prefaţă şi Note de Constantin Daniel şi Ion Acsan. Editura Minerva, Bucureşti, 1981, p. 64

deposedarea însemnelor păstoreşti, de aceea dă impresia că se află chiar în interiorul mitului, înconjurat de personaje–simbol, benefice şi malefice; păstorul carpatic ne apare şi el însingurat, însă vag înstrăinat în imensitatea cosmică.

Pierderea însemnelor lasă loc unui pasaj dramatic, în care zeiţa intrusă suportă cazne grele. Să se observe asemănarea de comportament şi de concepţie cu descîntecul (-blestem) de boală şi de urît din folclorul românesc:

„Te du, Namtar, îndeamnă Ereşkigal pe unul
dintre slujitori,
degrabă şi închide-o în palat.
Şaizeci de boli stîrneşte-mpotriva lui Iştar:
Boala de ochi asupra ochilor;
Boala de şale-asupra şalelor;
Boala de inimă asupra inimii;
Boala de glezne-asupra gleznelor;
Boala de cap asupra capului.
Din trupu-i nici o boală să nu-i scape”[1].

Dacă dispariţia Inannei pune în alertă panteonul divin sumerian, confruntat cu realitatea morţii ca moarte, pierderea zeiţei Iştar periclitează însăşi existenţa cosmică, iar aventura eroică a coborîrii capătă înţelesul unui mit al fertilităţii:

„Cum coborî Iştar, zeiţa, în Ţara-fără– cale-întoarsă,
Pe junci n-a mai sărit un taur, asinul n-a mai venit
spre-asină;
Pe uliţă nici omul n-a mai oprit femeia;
Dormea bărbatul singur în odaie;
Dormea soţia singură în cotlonul ei (...).

Vizir, de zei slăviţi, Papsukkal îşi înclinase chipul său,
Iar faţa îi era posomorîtă.
Purta cernite straie şi păr lung.
Plîngînd s-a dus Papsukkal la Sin, al său părinte,
Vărsă lacrimi şi-n faţa lui Eà, regele:
– Iştar, plecată-n Lumea-de-apoi, n-a mai venit.

[1] *Tăbliţele de argilă,* lucr.. cit., p. 66

De cînd a coborît Iştar în Ţara-fără-cale-ntoarsă,
Pe junci n-a mai sărit un taur,
Nu s-a mai unit asin cu-asină;
Pe uliţă nici omul n-a mai oprit femeia,
Bărbatul doarme singur în odaie,
Soţia doarme în cotlonul ei" [1].

Eà, rege al zeilor, care cumulează multiple funcţii, acvatice, vegetale, zoo, antropo (îl întîlnim şi în legenda lui Utnapiştim, primul om care şi-a dobîndit viaţă prelungă), o salvează pe Iştar. El plăsmuieşte un chip, probabil tot din lut, Asuşunamir, pe care îl învaţă cum să fure din infern *Apa vieţii*, dintr-un burduf ştiut numai de Ereşkigal. Iştar ar putea să reînvie dacă ar bea din acea apă. Iată un singur scenariu pe două variante ale călătoriei şi morţii. O variantă ilustrează soarta Inannei, care pune în dialog dramatic Marele de Sus cu Marele de Jos, ca realităţi antinomice, separate geografic şi cosmic. Inanna scapă de furia morţii în chip condiţionat: să promită în locul ei un zălog, adică o fiinţă trăitoare în Marele de Sus. Se vede nevoită să-l sacrifice chiar pe Dumuzi, soţul ei, zeul-păstor. Este de bănuit că, potrivit acestei convenţii, au năvălit la stînă duhurile rele. Varianta a doua a morţii, cea babiloniană, arată încă o dată, prin Iştar, că moartea este atotbiruitoare şi că poate fi, cel mult, păcălită. Împotriva ei sunt eficiente doar leacurile miraculoase: burduful cu *apa vieţii* (în mitul babilonian la care facem referinţă), *buruiana vieţii* (din *Epopeea lui Ghilgameş*), *spaţiul însorit* (basmul *Tinreţe fără bătrîneţe...*), *insulele fericiţilor* (din ficţiunile mediteraneene).

Greu de spus, totuşi, în ce măsură mitul vegetal al zeiţei, care porneşte în călătorie şi se întoarce cu sprijin venit din panteon, reprezintă o premieră sumeriano-babiloniană. În domeniul ficţiunilor de această natură, „cronologiile" devin, am mai spus, inoperante. Şi egiptenii cunosc povestea unei divinităţi feminine, pe care au asociat-o, mai hotărît, cu riturile de fertilitate: *Legenda despre întoarcerea zeiţei Hator-Tefnut din Nubia*. Hator sau Vaca Sacră este fiica lui Rā, zeul soarelui, prin urmare o divinitate care ocupă un loc de primă mărime în

[1] Idem, p. 67

panteonul egiptean, dominat de spirite astrale, vegetale şi zoomorfe. Hator mai este denumită „marea vacă a Cerului", altfel spus, principiul feminin fundamental, iconografia mitică reţinînd-o în chip de bovină, leoaică, şarpe. Ea era principalul aliat al zeului Rā în lupta permanentă cu şarpele infernal Apop. În mitologia egipteană „mai nouă", Isis era înlocuită ori asemănată cu Hator, în chip de acolită a lui Rā (-Osiris) şi purtînd soarele între coarne. De aceea vaca cerească se mai numea şi Hator-Tefnut, adică „ochiul zeului". Din vreme în vreme, Hator-Isis părăsea Egiptul. Asta se întîmpla după certurile periodice şi violente cu tatăl său. Plină de furie, rătăcea prin deşerturile îndepărtate ale Nubiei, ţară legendară în conştiinţa vechilor egipteni. Regele suferea de supărare şi de însingurare după plecarea fiicei. De aceea dorea cu ardoare rentoarcerea ei. Şu şi Toth, fii ai lui Rā, primeau însărcinarea să meargă după Hator-Tefnut, s-o împace şi s-o aducă înapoi. După multe insistenţe şi trucuri diplomatice, mînioasa zeiţă se întorcea. Vestea provoca bucurie generală, marea vacă cerească fiind întîmpinată pretutindeni cu cîntece de laudă, jocuri şi mese festive:

„S-a întors măria sa, s-a întors din Bigeh, nubian ţinut,
Să vadă Nilul egiptean, pămînt drag şi cunoscut
Cu toate ale lui minuni.
În cinstea ei ard pe jertfelnic
De-a valma tauri graşi,
Gîscani şi alte lucruri minunate.

Din sistre-i cîntă zeii toţi şi dănţuie zeiţele.
Femei puternic bat în tamburine pentru ea,
Îi toarnă vin, ulei i-aduc şi-n aur capu-i încununā.
O, cît ţi-e chipul de frumos şi cît ne-nveseleşti cînd vii!"[1].

Este un cîntec „de revedere", la fel de entuziast şi de exploziv ca o cunoscută evocare a Primăverii din lirica folclorică românească:

[1] Cf. M. E. Matie, *Miturile Egiptului antic*. Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1958, p. 50

„Primăvară, mama noastră,
Ia zăpada de pe coastă...".

Dar textul românesc se arată mai puţin spectacular din următoarele motive: în primul rînd, pentru că nu aparţine mitologiei, ci liricii de natură, specie poetică structurată pe mici dimensiuni şi adaptată unei mentalităţi mult diferenţiate în timp şi în spaţiu. Ca şi Hator-Tefnut, *Primăvara* se înfăţişează ca un mesager ce vine de departe să aducă veselie şi bună stare. Ea este venerată şi aşteptată ca o veritabilă divinitate. Apariţia nu produce numai bucurie în suflete, dar şi transformarea şi renaşterea întregului univers vegetal, animalier, uman. Ambele texte, cel românesc şi cel egiptean, diferă ca informaţie strictă şi ordine compoziţională. Le uneşte, însă, suportul sentimental, bucuria revederii uneia şi aceleiaşi fiinţe suprafireşti, unanim îndrăgite. Ca şi Primăvara, zeiţa egipteană pogoară ca o divinitate, adică vine de sus şi de peste tot:

„Venit-a, a venit Tefnut
Cu Şu întru acest ţinut,
Din Bigeh făcînd cale-întoarsă,
Şi-a pogorît pe glia arsă...
Şi-i zise atunci zeiţei, Toth:
Ferice-i pe aici socot!

A fratelui său Şu prea frumoasă soaţă,
Cu el împreună din Kenset veni
Şi într-al lor oraş se uniră".

Tefnut-Hator se întoarce într-un moment critic: glia era arsă. Prin urmare, tristeţea de moarte a zeului însemna o metaforă a cîmpului pîrjolit de secetă, ca şi boala grea a Regelui Pescar din mitul lui Parsifal. Şi tot o metaforă este căsătoria zeiţei cu fratele ei, Şu. Mitul întoarcerii are şi un caracter sincretic. El alunecă de la vegetal la uman, de la Eros la Thanatos, de la reînvierea spiritului naturii la căsătoria sacră a divinităţii. După acelaşi model, urmînd căsătoria oamenilor:

„Reprezentările despre întoarcerea zeiţei, care erau puse în legătură cu înviorarea naturii, se contopeau cu reprezentările despre căsătoria ei, care determina rotirea întregii naturi,

deoarece se considera că, după cum zeița naturii zămislește în timpul căsătoriei din primăvară cu divinitatea cerească dînd naștere copilului ei, tot astfel și natura zămislește în timpul înoirii de primăvară, dînd naștere roadelor ei bogate. Aceste «căsătorii sacre» ale zeițelor naturii au constituit într-o serie de reprezentări momentul cel mai important din ritualul sărbătorilor de primavară”[1].

Zeiței Hator îi corespunde, în mitologia hitită, Telepinus, divinitate androgină consacrată tot spiritului vegetației. Și acest personaj se mînie din senin, adică fără „cauză” antropologică și pleacă departe, pierzîndu-i-se urma. O transpunere în limba română a acestui mit se datorează lui Constantin Daniel și lui Ion Acsan, în cartea lor comună, *Tăbliţele de argilă*, de mai multe ori citată în paginile mele despre *Miorița.* Narațiunea a fost reprodusă ulterior în *Gîndirea hitită în texte* (Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, București, 1986), din seria „Biblioteca Orientalis”, îngrijită de Idel Segall. De data aceasta, răspunderea traducerii și-o asumă Constantin Daniel împreună cu Athanasie Negoiță. Se constată diferențe minore între redactarea primă, din 1981 (colaborarea lui Constantin Daniel cu Ion Acsan) și următoarea, din 1986. De exemplu, primele fraze: „Telepinus fu cuprins de furie și strigă: «Nu îngădui nici un amestec străin!». În tulburarea sa, el încearcă să–și pună încălțările, pe cea dreaptă pe piciorul stîng, și pe cea stîngă pe piciorul drept”. Față de versiunea Daniel-Negoiță: „Telepinus (fu cuprins de furie și strigă): «În această chestiune nu trebuie să se amestece nimeni». În furia sa, el se muncește să pună gheata sa cea dreaptă (în piciorul stîng) și gheata cea stîngă (în piciorul drept)”. Dincolo de acribia filologică, evidentă în a doua redactare, ambele furnizează informații care interesează deopotrivă aici. Hator-Tefnut se ceartă cu tatăl său; nimic nou printre zeii sumerieni și nu numai. Cel mult, se poate deduce că oamenii trebuie să–și regleze ritmurile existenței după modele venite „de sus”. Cearta zeilor, receptată în chip simbolic, are răspîndire cosmică, deși planul de referință al limbajului dă impresia că se situează la un

[1] M. E. Matie, lucr. cit., p. 52-53

nivel superficial, vizînd aspecte anecdotice şi didactice. Mînia zeiţei Hator se decriptează în direcţia vegetaţionalului.

La Telepinus, ordinea normalului se întoarce, pentru că „un străin"s-a amestecat în domeniul său, cum intenţiona şi Inanna-Iştar în altă categorie de texte. În replică, Telepinus pune încălţările „pe dos", ca şi cum ar încerca să provoace dereglări în cursul vremii, schimbînd vara cu iarna, ploaia cu seceta şi, în prelungire, viaţa cu moartea. Şi Iason a fost văzut trecînd rîul cu o singură încălţare, semn de rele prevestiri şi eşecuri. La rîndul său, ţăranul român din satul „clasic" are grijă să-şi înceapă ziua dăruită de Dumnezeu păşind „cu dreptul", nu „cu stîngul".

Telepinus este un zeu minor şi totuşi nici o altă divinitate nu are putere asupra sa. Este deajuns „să se supere", pentru a provoca dezastre nebănuite. Supărarea lui Telepinus, ca şi mînia zeiţei Hator-Tefnut, lasă loc unui ludic naiv la suprafaţa corpului mitic. Este şi cazul morţii lui Lazăr, cel căzut din copac. În fapt, suntem avertizaţi asupra respectării unei ritmici cosmice prestabilite, pînă în cele mai mici amănunte, atîta timp cît se poate ajunge oricînd la viaţă ori la moarte. De aceea intervin cu precauţie zeii cei mari pentru îmbunarea lui Telepinus şi, probabil, a lui Lazăr, acesta din urmă fiind jelit în alai de tinere fete. La „întoarcere" se ivesc prilejuri minunate de înveselire şi, cu siguranţă, de meditaţie:

„Zeii cei mari, dar şi cei mici începură să-l caute pe Telepinus. Zeul Soarelui îl trimise pe Vulturul înaripat (zicîndu-i): «Du-te şi cercetează orice munte înalt. Iscodeşte străfundul apelor!». Vulturul porni, dar nu dădu de cel căutat. El aduse zeului Soarelui această veste: «nu l-am putut afla pe Telepinus, zeul cel de viţă aleasă!». Zeul Furtunii grăi către Hannabannas: «Fă ceva, o, zeu al Furtunii! Du-te şi caută-l pe Telepinus tu însuţi!»". În realitate, Telepinus somna, adică se afla într-o poiană tăinuită, semn că pusese stavilă vieţii şi decretase sezonul morţii, iarna vegetaţională, hibernală.

Călătorii în infern (Inanna, Iştar) sau în „necunoscut" (Hator, Telepinus), iată unul şi acelaşi scenariu al morţii şi al învierii. Uneori eroul devine „uituc", se leneveşte, intră în decreptitudine. Se pun în practică ritualuri pentru înviorarea lui,

dat fiind că nu are cine să-l înlocuiască în economia cosmică. Caloianului i se înscenează propria-i moarte, pe timp de secetă („A murit tatăl Soarelui"), pentru a i se grăbi reînvierea aşteptată („A înviat Muma ploii"), cum ni se relevă prin dualismul Caloian-Caloiță.

Aşadar, călătoria zeiței Inanna în infern, din textele sumeriene, model şi proiect mitologic, a căpătat diverse configurații, variante şi forme succedanee (care se cuvin decriptate cu prudență), de la o cultură la alta. Moartea a constituit o enigmă-întrebare a omenirii din totdeauna şi nu va înceta vreodată să suscite interes la cote maxime. I s-au dat răspunsuri în serie: din perspectiva primară a zeului vegetațional, a emblemelor totemice, pînă la înțelesuri înalte, antropologice şi filosofice. S-au ivit „tipuri" de moarte şi de înviere, fundamentate, în decursul timpurilor, mitologic şi religios. Coerența, adesea paradoxală, între opinii nu lasă nici o îndoială, indiferent dacă avem în vedere culturi prealfabete ori beneficiare ale scrierii. Documentele mitice la care am făcut referință pînă aici dau dovadă de unitate de gîndire şi de tragică experiență în această privință.

3. Caloianul şi Paparuda

O afirmație incredibilă, aparent, în legătură cu Paparuda şi cu Caloianul găsim la Gheorghe Săulescu, într-o lucrare citată, pe vremuri, destul de frecvent. Ni se spune că Paparuda şi Caloianul ar fi „două divinități naționale" ale românilor. Autorul notează cu majuscule. Se pare, nu numai pentru a respecta legea numelor mari, dar şi cu intenția de a da un spor de credibilitate spuselor. De fapt, moda timpului era să se gîndească în manieră lexicală: orice bun cultural intrat în inventarul lingvistic devine național prin sistematică adopțiune. Limba decide, iar punerea în practică, prin ritual şi datină, confirmă. Pe Săulescu nu l-a interesat decît „prezența" Caloianului şi a Paparudei în repertoriul viu al obiceiurilor agrare româneşti. Nu s-a întrebat ce se ascunde în spatele cuvintelor.

Nici etimologiştii nu au mers prea departe, cu toate că au dezvoltat studii savante pe aceast subiect. A invoca un radical slav (kal -/ lut) nu are altă urmare decît mutarea discuţiei pe alt plan. În multe situaţii, forma etimologică provoacă dificultăţi nedorite, în privinţa originii şi conţinutului unui ritual. Soluţia convenabilă se arată mult mai simplă: descoperirea ritualului pînă la identificarea de motive, variante şi tipologii, cum au procedat folcloriştii de mai tîrziu, de la A. Candrea la Mihai Pop sau Ion şi Maria Cuceu. Pe această cale urmează să se vadă în ce măsură se poate vorbi despre Paparudă şi Caloian, ca obiceiuri agrare răspîndite pe teritorii mai mult ori mai puţin întinse, cu rădăcini în mitologia popoarelor străvechi sau mai noi; dacă pot fi considerate divinităţi ori „spirite" ale unor fenomene naturale, seceta/ ploaia; dacă se mărginesc la înţelesuri legate de practici strict agro-păstoreşti sau cuprind şi sensuri mai subtile, prefigurînd unele elemente ale mitologiei morţii. Toate aceste probleme au găsit deja explicaţii şi răspunsuri ferme şi convingătoare în multe dintre cercetările etnografice contemporane şi, cu siguranţă, li se vor adăuga şi altele.

Totuşi, cele spuse de cărturarul moldovean trimit la realitatea concretă în măsura în care obiceiurile au fost citate împreună, ca aspecte ale unuia şi aceluiaşi ritual „de etapă" şi de fertilitate. Fiecare cuprinde elemente specifice. Le distingem la Caloian după următoarele componente:

a. motivul „maica bătrînă", în unele variante, bine structurate tipologic şi comune cu *Mioriţa*;

b. cele două păpuşi de lut, Scaloian-Scaloiţă, reprezentînd bi-unitatea masculin/ feminin, ca principiu vital al lumii vegetale, cînd este vorba de viaţă/ moarte, ploaie/ secetă;

c. îngroparea uneia dintre păpuşi (Scaloianul-Caloianul), la margine de rîu, lîngă fîntînă sau în loc „secret"; cealaltă păpuşă fiind slobozită pe apă;

d. cortegiul şi bocetul funerar la înmormîntarea Caloianului: ruperea lui în bucăţi şi aruncarea fragmentelor de lut pe cîmpie;

e. credința comună potrivit căreia Scaloianul (păpușa masculină) ar fi Tatăl soarelui, iar Scaloița (păpușa feminină), Muma ploii;

f. după anumite variante, Caloianul trece drept divinitate secundară, care intermediază între om și Dumnezeu întru producerea ploii.

În legătură cu Paparuda:

a. *alai* (nu cortegiu funerar) alcătuit din fete-fecioare, în număr variabil, probabil cu semnificație simbolică la origine, 7, 9, 12;

b. *Vestimentația* alcătuită din frunzare așezate direct pe pielea goală (iarăși semnificație simbolică);

c. *alaiul-colindă*. Acesta aleargă prin țarina arsă de secetă, cîntă, joacă apoi intră în sat și trece ritualic pe la fiecare casă:

„Paparuda/ paparudele joacă/ saltă/ sar/ dansează/ fac mișcări în curte/ ocol/ ogradă/ bătătură".

Sau:

„Paparuda joacă și cîntă/ cîntă și joacă/ joacă cîntînd/ cîntă jucînd/ vine jucînd și cîntînd/ în joc și cîntec" [1].

Cu alte cuvinte: „Jocul/ săltarea, dublate de cîntare sau de rostirea ritmică a unor formule cu finalitate magică, constituie actul sincretic de bază în ritualuri străvechi de rodire și fecunditate. Datele privind jocul și cîntarea rituală apar în covîrșitoare majoritate a informatorilor ce ne-au stat la îndemînă, chiar dacă unele sunt lapidare și evazive" [2].

Alt aspect ritualic de primă însemnătate îl constituie udarea Paparudei, adică a fetelor din alai, cu apă abundentă. Paparuda nu are înțeles fără risipă de apă, și încă în plină secetă, aruncată peste toate categoriile de participanți la spectacolul ritualic. „Udarea constituie, fără îndoială, actul de maximă concentrare ritual-ceremonială din desfășurarea Paparudei"[3]. După terminarea acestei secvențe de spectacol ritualic, paparudele sunt „dăruite", de obicei, cu alimente, în vreme ce la

[1] Ion Cuceu și Maria Cuceu, *Vechi obiceiuri agrare românești*. Editura Minerva, București, 1988, p. 16 și 17
[2] Idem, p. 116
[3] Idem, 127

Caloian se fac pomeni exact ca la mort. Mihai Pop insista asupra caracterului profund funerar al acestui obicei:

„Înmormîntarea fictivă, ne spune autorul, se făcea după toată rînduiala tradiţională. Un copil juca rolul preotului, un altul rolul dascălului, cu bocitoare şi cădelniţare, înainte de a fi lăsat în apă. În unele locuri era aşezat într-o mică cutie de scîndură în formă de coşciug. Scaloianul nu putea atinge mai mult de 50 centimetri. El era lăsat să plutească pe apă, împodobit cu flori şi lumînări aprinse, ceea ce dădea ritualului un caracter pitoresc deosebit. De-a lungul drumului străbătut de convoiul cu Scaloianul, copiii erau stropiţi cu apă. În locurile unde nu exista rîu sau lac, Scaloianul era dus la o fîntînă, udat cu apă şi îngropat lîngă fîntînă. Ca şi la îngropările tradiţionale reale, după îngroparea Scaloianului se făcea pomană. Deşi ritualul era practicat efectiv numai de copii, la desfăşurarea lui lua parte întreaga colectivitate” [1].

Şi, în continuare:

„În comuna Tudor Vladimirescu, Tecuci, înmormîntarea Caloianului respecta şi mai mult rînduiala tradiţională a ceremonialului de înmormîntare din sat. Se făcea mortul împodobit ca la orice înmormîntare. I se punea pe piept o iconiţă, iar pe crucea de lumînare de ceară din mînă, un leu. Caloianul era apoi dus la biserică. La terminarea înmormîntării se împărţeau colivă şi colaci. La întoarcerea spre casă, se aruncau în fîntînă o icoană sau bani. Deci credinţa în eficacitatea ritului şi, prin urmare, în respectarea rînduielii ceremonialului de înmormîntare era atît de puternică, încît ficţiunea se confunda cu realitatea. În Dobrogea, la Niculiţel, păpuşa de lut era împodobită cu coji de ouă vopsite. La Fîntîna Doamnei, Lehliu, unde pentru înmormîntarea Scaloianului se făcea şi brad, el era îngropat în lanul de grîu verde şi ţinut acolo pînă la Sîngiorz, cînd era scos şi aruncat în lac sau în fîntînă”[2]. Exemplele se pot înmulţi. Ele au fost selectate de autor din Arhiva Institutului de Cercetări Etnologice şi Dialectale-

[1] Mihai Pop, *Obiceiuri tradiţionale româneşti*. Ediţie revăzută şi Postfaţă de Rodica Zane. Editura Univers, Bucureşti, 1999, p. 123-124

[2] Mihai Pop, Idem, p. 125

Bucureşti şi confirmă sau dezvoltă informaţiile moştenite de la Gheorghe Săulescu, Teodor T. Burada şi alţii.

Ce aspecte sunt comune sau măcar apropie cele două obiceiuri în secvenţele lor ritualice constitutive? În primul rînd, data calendaristică. În multe locuri, Paparuda şi Caloianul se practicau la zile fixe: „Prima în marţea celei de a treia săptămîni, iar cealaltă în marţea sau joia celei de a cincea săptămîni după Paşti”[1]. Momentul agricol le cuprinde pe amîndouă: abia s-au încheiat semănăturile de primăvară; le urmează alte desfăşurări pentru preîntîmpinarea fenomenelor previzibile: ploaia şi seceta. Primul chemat şi dorit (prin invocaţii, jocuri mimetice), celălalt nedorit şi alungat (înmormîntare simulată, exorcizare, măsuri punitive). În ambele cazuri, se apelează la procedee ritualice şi magice. Deşi pare ciudat, obiceiul udatului cu apă se practică şi într-o parte şi-n cealaltă. Se deduce că seceta-ploaia, Caloianul – Paparuda sunt realităţi paralele. O latură a jocului ţine de planul naturii, a doua de cel al culturii. Opoziţia ficţionată este perfectă (secetă/ ploaie), dar şi formală în acelaşi timp. Ca în riturile familiale de trecere (botez-nuntă-moarte), apa aruncată din belşug le uneşte şi de data aceasta pe toate. Deosebirea dintre Caloian şi Paparudă, îşi găseşte rezolvarea unitivă în dorinţa oamenilor de a obţine recolte bogate, dovadă că ambele obiceiuri se încheie, în expresia lor literară, cu oraţii de bună stare. Uneori textele se confundă tocmai din această cauză. De altfel, apa constituie un panaceu universal în riturile de fertilitate. „Plugarul”, primul sătean care punea primăvara plugul pe brazdă, era dus cu alai la rîu şi cufundat de trei ori în apă, asemenea copilului la botez. Prin acceptarea voluntară a cufundării, Plugarul îşi asuma răspunderea, în numele tuturora, pentru buna recoltă a anului.

Putem întrezări aici un ecou venit de departe. În mitologiile vechi, regii (adesea fii de zei), şefii de trib, de gintă, de familie erau direct interesaţi de creşterea recoltelor, de normalizarea fiecărei categorii de oameni şi de animale, pentru că ele se aflau chiar sub tutela divinităţilor inspiratoare. Oamenii

[1] *Istoria literaturii române*, I. Editura Academiei Române, Bucureşti, 1964, p. 31

ficționau cu scopuri practice. Citim într-un text literar rămas de la fenicieni:

„Craiul Denel porni, dădu ocol ţării pîrjolite de secetă şi văzu un mic lăstar în brazdă, zări un spic, pe care-l mîngîie şi-l sărută (urîndu-i):

«Înalţă-se lăstarul acesta în brazdă! Crească spicul în pămîntul pîrjolit! O, spicule, fie ca mîna lui Aghat cel viteaz să te culeagă şi să te pună în hambarul său!». Craiul Denel porni iar la drum, străbătu cîmpul ars de secetă şi văzu un spic de grîu în ogorul pîrjolit, el văzu un spic pe glia uscată. Dezmierdînd spicul, îl sărută şi-i spuse:

«Să crească mare, să crească înalt spicul grîului! Să se înalţe spicul în pămîntul cel pîrjolit! Spicule, fie ca mîna lui Aghat cel viteaz să te strîngă şi să te pună în hambarele sale!»”[1].

Spicul de grîu este îngrijit şi adorat, iar urările ce i se aduc sunt izbitor de asemănătoare cu cîntările noastre plugăreşti. După două mii de ani de la povestea cîmpenească a regelui Denel, fiu de zeu, şi a fiicei sale, pare că nimic nu s-a schimbat în Latium. Şi aici, ca la noi, divinităţi de rang minor cutreieră locurile, cîntă, joacă şi se „îmbăiază”, pentru ca semănăturile, livezile şi turmele să crească şi să rodească. Denel pare un zeu plugar, un Dumuzi al vegetaţiei. Însuşi Cezar participă la această campanie de împliniri bucolice:

„Zei şi zeiţe, voi toţi care ochii avînd pe ogoare,
Hrană daţi noilor roade ce cresc făr-a fi vreo sămînţă
Şi din văzduhuri trimiteţi belşuguri de ploi peste lanuri.
Şi tu de care noi nu ştim ce sfaturi de zei să te aibă
Este sortit pe curînd, căci voi-vei, tu, Cezar, oraşe
Să ocroteşti, peste cîmpi să veghezi, ca pămînturi ori mare
Făptuitor de rodiri şi stăpîn peste-a anului vreme
Să te socoată şi fruntea cu-al Venerei mirt să-ţi încingă”[2].

Apa unifică, aşadar, întreaga serie de ritualuri care se integrează în sfera fertilităţii şi a rodirii; cu predilecţie, de primăvară şi de vară. De la Plugar se extinde la Paparudă, la

[1] *Tăbliţele de argilă*, Idem, p. 211 şi 212
[2] Vergilius, *Bucolice*. *Georgice*. Editura pentru Literatură universală, Bucureşti, 1967, p. 31

Caloian, ca să ajungă la cîntecul de seceriș, al cununii şi de aici la cîntecul de nuntă, al miresei. Apa reprezintă semnul cel mai sigur de identificare a unui ritual de rodire; diferă funcţia pe care o îndeplineşte de la caz la caz, fie generativă, ca la nuntă, fie funerară, la moarte. În mormintele sumerienilor, egiptenilor, etruscilor s-au descoperit vase care au conţinut cantităţi de vin; dacii însoţeau şi ei mortul la groapă cu ritualuri bahice spectaculoase.

Ambivalenţa funcţională apă-vin indică măsura şi tonalitatea spectacolului ritualic: sobrietate şi reţinere în privinţa Caloianului, secvenţe ample, dezlănţuite la Paparudă, Cunună, Nuntă. La Mihai Pop se mai găseşte o însemnare semnificativă în legătură cu Caloianul, culeasă de pe teren:

„Nici la mort natural nu ar fi venit să-l vadă, că era atunci mare secetă şi toată lumea s-a bucurat ce am făcut noi copiii. O naşă a mea a făcut un băiat popă şi i-a atîrnat un şervet mare de gît, frumos şi i-a citit popa de mort, cum se face la un mort mare. Şi după asta am luat pe la ora patru mortu şi l-am plimbat prin sat într-un cărucior. Toată lumea ieşea şi ne privea cu bucurie şi noi, fetele şi băieţii, ne iordăneam cu găleţile cu apă pînă la gîrlă. Am trecut peste două ape şi la a treia l-am aruncat. L-am plîns tot drumul. Pe urmă am mers acasă şi am găsit trei mese mari întinse şi pline cu pîine şi cu mîncare, care gătise mama mea. Şi femeile care făcuseră colacii ne serveau la masă. Ne-am cinstit cu ţuică, cu vin. Toată lumea din sat ne-a adus cîte ceva. Eu aveam treisprezece ani. Era secetă mare. Peste patru zile a plouat”[1].

Cele relatate s-au întîmplat într-un sat românesc din secolul al XX-lea. Naratoarea, ajunsă la bătrîneţe, priveşte în urmă cu oarecare detaşare, dar ţine să arate participarea întregii colectivităţi la realizarea ritualului, cu roluri riguros împărţite. Dacă iniţiativa aparţine tineretului, nu trebuie să deducem că obiceiul se transformase în „folclor de copii”. Din contra, putem conta pe adînca lui arhaitate, fapt ce deschide perspectiva unei cercetări comparate, avînd ca punct de sprijin şi de referinţă cele

[1] Mihai Pop, Idem, p. 124

mai vechi mituri de fertilitate. Pare să se confirme o teză îndrăzneaţă din tinereţea lui Mircea Eliade: unele obiceiuri carpatice, din circulaţia vie, se dovedesc a fi mai autentice şi mai demne de crezare decît altele asemănătoare, păstrate în scrieri prestigioase ale antichităţii. Satul încă trăia în „zarişte a mitului" (Lucian Blaga). Cu alte cuvinte, era organizat şi structurat mental în asemenea mod, încît aducea (şi conserva) din îndepărtate timpuri tehnicile de producere a jocului, în funcţie de interese practice imediate. O dată cu fisurarea ansamblurilor cultice, categoriile gîndirii au suferit mutaţii serioase. Foarte sensibile s-au arătat riturile de fertilitate, pentru că erau în legătură directă cu credinţele despre circulaţia vieţii, mişcarea anotimpurilor, descoperirile ştiinţifice. Caloianul şi Paparuda s-au comportat mai greoi datorită unor elemente constitutive aparte. Primul s-a dovedit a fi, totuşi, mai mobil, întrucît înscenarea înmormîntării şi receptarea acesteia ca spectacol tragic şi vegetaţional nu mai avea credibilitate în epoca modernă. Paparuda, la rîndul ei, şi-a încheiat destinul ca spectacol distractiv, pe gustul unor mici colectivităţi rurale. Unele variante mai vechi, de Paparudă, se încrucişează cu texte de Caloian, îndeosebi acelea care circulă sub formă de oraţie. G. Dem. Teodorescu întîmpină dificultăţi în clasificarea lor. Iată un text de Caloian, pe care îl are în vedere:

„Iani, Iani,
Caloiani,
ie cerului torţile
şi deschide porţile
şi porneşte ploile:
curgă ca şivoaiele,
umple-se pîraiele
printre toate văile;
umple-se fîntînile
să răsară grînele,
florile,
verdeţele,
să crească fineţele,
să s-adape vitele;

fie multe pitele!”.
Altul, de Paparudă:
„Lungă, lungă, Păpălugă.
Eşi din a ta glugă,
suie-n sus la rugă,
seceta să fugă.
Ie cerului torţile
şi deschide porţile
şi revarsă ploile;
cură ca şuvoaiele
prin toate grădinile;
crească-ne olivele
una cu legumele,
curechiul şi gulele”.

Mai multă rezistenţă a dovedit *Cîntecul cununii*, fie că a dezvoltat latura spectaculară, fie că s-a asociat cu Cîntecul de cununie, de la Masa mare:

„Cununa trăbă udată,
Fata trăbă măritată.
Cununa să o udăm
Şi fata s-o măritäm”.

Aşa strigau feciorii la secerat în Cîmpia Turzii, ne spune Ion I. Ionică în *Dealul Mohului*. Dar cîntecul ocupă o poziţie singulară în cadrul obiceiurilor de seceriş, aşa cum apare în diverse culegeri de folclor, inclusiv în studiul citat al lui Ion I. Ionică. El este mai curînd un cîntec de secetă. Acesta mi se pare rostul gîlcevei dintre cele două alegorii mitice, Sora Soarelui şi Sora Vîntului (Boarelui), chiar dacă, de regulă, în multe zone se cînta, în ceată, imediat după strîngerea ultimului snop de pe cîmp. Derutează, probabil, primele două versuri: „Dealul Mohului,/ Umbra snopului...”.

Pasajul următor actualizează un motiv de lungă tradiţie, răspîndit atît la noi, cît şi în alte culturi populare:

„Cine se umbrea
Şi se sfătuia?
Sora Soarelui
Şi cu-a Boarelui.

Ele se umbrea
Şi se sfătuia,
Care e mai mare...".

Are cîştig de cauză Sora Vîntului (Boarelui), nu pentru că fratele ei ar fi „mai mare" decît Soarele. În nici o mitologie nu întîlnim o asemenea răsturnare de situaţie. Însă Vîntul se află în drepturile sale: reglementează circulaţia norilor, aducînd ploaie, deci face să dispară seceta:

„Sora Vîntului
Iea aşa zicea
Că ea e mai mare,
Că-i frate-so Boare.
Că de n-ar bori
Oamenii-ar muri.
Oamenii la plug,
Vitele la jug".

Textul se putea opri aici, întrucît delimitează un conflict între două forţe naturale personificate. Funcţia cîntecului, astfel fragmentat este strict didactică, încercîndu-se să se răspundă la întrebarea: cine e mai mare. I s-a adăugat o parte finală, stil oraţie, făcînd ca *Dealul Mohului* să capete elemente de cîntec de seceriş:

„Stăpîne, stăpîne
Nu te prea-ntrista
Că holdele-s rari,
Da la spic îs mari.
Dumnezeu a da
Claia, găleata.
Snopu felderea".

Segmentul este destul de confuz dacă ar fi să-l raportăm la momentul calendaristic al muncilor agricole: grîul încă n-a crescut, seceratul n-a fost efectuat. Pe de altă parte, oraţia devansează mai totdeauna ordinea operaţiilor în sens premonitor şi în stil sărbătoresc. Sora Soarelui şi Sora Vîntului sunt divinităţi acolite, ca şi Caloianul-Caloiţa ori „maica bătrînă", prezentă atît în *Mioriţa* cît şi în *Caloian*. Ele intervin în momente speciale, reuşind să influenţeze cursul unor evenimente majore.

Cum am mai spus, momentul specific muncilor de primăvară şi de vară asigură obiceiurilor un grad de coalescenţă, de asemănare şi de transfer, ceea ce ne permite să le privim, uneori, într-o unitate coerentă; alteori, pe segmente mai mult sau mai puţin diferenţiate. Firește, au dispărut din practica ritualică de multă vreme, aşa că reconstituirea lor va continua să dea bătaie de cap cercetătorilor şi în viitor. Dar nu au dispărut de tot din planul speculaţiilor teoretice posibile. Este vorba despre religiile morţii şi ale mîntuirii, care au la bază, de pildă, mitul bobului de grîu, apoi cultul totemismului, etc. Pe asemenea coordonate se cuvine reluată problematica morţii în *Miorița* şi urmărite etapele succesive ale dezvoltării poemei, pînă să devină o metafizică a existenţei.

4. Caloianul şi Miorița

Studiile lui Densusianu şi Caracostea au stopat preocupările, anunţate deja, de situare a mioritismului într-un context mai larg, mitologic şi comparatist. Nimic de zis, viaţa păstorească este puternic reprezentată în complexul de texte pe tema morţii mioritice. Indiferent de apartenenţa la regimul poetic (*baladă, colindă, legendă, cîntec*) elementul etnografic, în forme autohtone, iese pregnant în evidenţă, punînd surdină la rămăşiţele premioritice incifrate la nivelul substratului de cultură arhaică. De aceea, încercările lui Odobescu şi Speranţia, temerare la vremea lor, adică fără suficientă acoperire documentară, exagerate sub anumite aspecte concluzive, au părut cititorilor lipsite de temei, chiar rizibile.

Era normal. Formele străvechi, mult destructurate, scoase din context şi resemantizate, nu se lămuresc prin simplă raportare: bocetul „maicii bătrîne", pus alături de cîntecele elegiace de tip *linos*; sau *fraţii cabiri,* evocaţi împreună cu cei trei păstori mioritici. Acestea pot să nu ne spună mare lucru. Se cere o analiză mai adîncită şi multidisciplinară. Bocetul, de pildă, cunoaşte o întreagă tipologie. El se practică în împrejurări diverse (şi la nuntă, şi la moarte), ţine de competenţa anumitor

actori, divinităţi ale vegetaţiei, preotese, femei specializate pe segmente ritualice, de unde alunecările de sens de la un caz la altul. Inanna vechilor sumerieni este, în fapt, o divinitate războinică, dar patronează, totodată, cultul vegetaţiei şi al rodniciei. Coboară înlăcrimată în infern la sora ei, Ereşkigal, pentru ca, prin autosacrificiu ritualic, să reglementeze destinul plantei care moare şi învie. Totuşi, la întoarcerea pe pământ, nu ezită să-l trimită la moarte pe acolitul ei masculin, frumosul Dumuzi, zeul-păstor. Se pare că jertfa se cuvenea săvîrşită în două registre ale aceluiaşi rit, încă nesincretic: o dată la nivelul plantei care moare şi învie prin zeiţa însăşi; ca să se repete în numele cultului antropologic, „premioritic", figurat prin Dumuzi, proprietar de oi şi predestinat să experimenteze „prima" dată şi pe cont propriu realitatea morţii.

Cum am mai spus şi cu alt prilej, la altă vîrstă a aceleiaşi legende a îndepărtatului Sumer şi spaţiu mesopotamian, la babilonienii lui Hamurabi, Inanna se numeşte Iştar, iar Dumuzi poartă numele Tammuz. Acesta din urmă cade şi el sub incidenţa morţii acaparatoare. Iştar, amantă divină, îşi caută partenerul în cele patru zări ale lumii şi-l boceşte. Este o protagonistă a riturilor agro-păstoreşti, dar a căpătat şi o deschidere spre Eros, prevestind-o pe Afrodita. Credinţele privind zeiţa vegetaţiei (general răspîndite în preistorie, inclusiv la strămoşii geto-dacilor), care moare şi învie pentru asigurarea mistică a hranei naivilor de credincioşi, au căpătat, cu timpul, înţelesuri prioritar antropologice. Scenariul ritualistic este, deocamdată, acelaşi, ca şi perechile de protagonişti, dar simbolistica incifrată în bi-unitatea viaţă-moarte cunoaşte un curs semantic greu de urmărit în variantele sale culturale.

Iată de ce mi se pare riscant să se facă simple apropieri tematice, între personaje, cutume, aspecte narative. Formele înşală prin aparenţe. Din păcate, se face prea adesea apel la studii (de largă audienţă, de altfel) în care personajele sunt citate în serie cînd se vorbeşte despre mituri ale vegetaţiei, fără să se întrezărească deschiderea antropologică a lor cu elemente de gîndire curajoasă. Inanna este confundată cu Iştar, Cybele cu Demeter, iar Afrodita nu-şi găseşte locul în combinaţia eros-

vegetație. S. N. Kramer arată că Inanna şi-a schimbat statutul comportamental de-a lungul mileniilor: fecioară războinică în epoca dinastiilor timpurii (Etana-Balih-Iltasadum), zeiță a frumuseții la regii din Isin şi Larsa. Este un amănunt care arată cît de greu se armonizează culturile între ele (sau aceeaşi cultură, în interiorul ei, de la o epocă la alta) şi cît de înşelătoare pot fi jocurile aparenţelor. A spune despre Afrodita că este o divinitate a frumuseții înseamnă a recunoaşte, cu premeditare, un adevăr general acceptat, fără a ţine cont de alte aspecte care, în fond, dau nota caracteristică a eroinei. Ne mărginim la simpla operație de etichetare, de cosmetizare. *Mioriţa* este un cîntec al păstorilor care practică transhumanţa. Iată un adevăr indiscutabil. El se epuizează rapid şi în cîteva cuvinte, încît te întrebi dacă este un adevăr adevărat şi nu e cazul să porneşti la drum, ca „maica bătrînă", să-l cauți în lume.

A venit vremea ca substratul mitologic al mioritismului să fie scos la iveală, pe cît posibil, într-o primă serie de investigații, pe căi „arheologice", pentru a se ajunge, prudent şi cu măsură, la judecăți de valoare, de natură comportamentală în înțeles mai general. Altele erau cerinţele pe timpul lui Densusianu-Caracostea. Cercetarea viza cu precădere formele vii şi palpabile ale etnicului. De aici supraevaluarea elementului păstoresc în creație (Ovid Densusianu); complexul de texte mioritice ar configura un motiv tipic de circulație națională, strict delimitat („moartea nuntă"), de „geografie folclorică" (D. Caracostea).

Astăzi se poate beneficia, mai mult decît sperau Odobescu-Speranția, de importante şi chiar decisive cercetări în domeniile mitologiei, religiei, arheologiei, textologiei. Este suficient să se amintească descoperirile savanților sumerologi şi egiptologi, mă refer îndeosebi la vechile mitologii ale morții, la care se raportează şi *Mioriţa*, cel puțin prin adînca ei vîrstă cucuteniană. Nu ne putem aştepta la dezvăluiri senzaționale. A încerca să întrezăreşti asemănări între Inanna şi Afrodita (cu atît mai mult, corelații între Afrodita şi Marte) este o operație, evident, dificilă, dacă nu prezumtivă; la fel între „maica bătrînă" şi Isis, între păstorul mioritic şi Dumuzi, între Dumnezeu aflat în capul mesei, la poala copacului mirific din „raiul de sus" şi

gospodarul mîndru aşezat lîngă păretarul de icoane, închipuind „raiul de jos". Importantă, deocamdată, mi se pare, cum am mai spus, depăşirea cadrului regional şi istorico-etnografic în care s-a cantonat mioritologia de un secol încoace.

Continuînd, mai uşor pare să dezvolţi ideea deosebirilor dintre *Mioriţa* şi *Caloian* decît să arăţi ce le apropie „clar" şi efectiv. De altfel, problema „evidenţei" va rămîne multă vreme un deziderat. Trebuie destupate multe albii oricît de firave şi de ascunse, pentru a se ajunge la cursul principal şi fără echivoc: viaţă-moarte. Iar Caloianul reprezintă doar o albie.

Oricum, suntem în măsură să selectăm din variantele Caloianului cîteva elemente, opace la prima vedere, dar care, puse într-o anumită ordine sintactică, indică o linie de urmat. Unul dintre ele, cu siguranţă cel mai important, îl constituie motivul „maica bătrînă", prezent şi în *Mioriţa,* şi în *Caloian*. El apare şi în balada de curte feudală, ceea ce ar însemna o altă „albie". Să fim atenţi nu numai la răspîndirea motivului, într-o familie ori alta de texte, dar şi la fizionomia, la semantica lui.

T. T. Burada a publicat două variante de Caloian („Arhiva", Iaşi, 1904), în care „maica bătrînă" ocupă locul principal:

„Iene, Iene,
Caloiene,
Mă-ta te cată,
Prin pădurea rară,
Cu inima amară,
Prin pădurea deasă
Cu inima arsă.
Şi mi te plînge,
Cu lacrămi de sînge.
Iene, Iene,
Caloiene".

Este un bocet pe care fetele din convoiul ritualic al Caloianului îl rosteau „cu amar" cînd se duceau să îngroape păpuşa de lut. Textul luat în sine pare unitar şi bine structurat. El se constituie dintr-un simplu nucleu mărginit la două grupuri de versuri „identice", în fond invocaţii, destinate să accentueze starea emoţională acută, specifică bocetului. Se remarcă, de

asemenea, prin armonie formală, dar rezistentă, permiţînd ipoteza că s-a transmis intact, din timpuri mult mai vechi decît data consemnării. Deci, putem opera cu un asemenea document, fără grija unor transformări ori deteriorări recente.

A doua variantă culeasă de Teodor T. Burada nu diferă prea mult, ca înţeles, de prima. Aceeaşi concentrare în vers, asemenea oricărei forme aparţinînd liricii ritualice menite să comunice expresii sufleteşti puternice, disperate, explozive:

„Scaloiani, Scaloian,
Trupuşor de Dician;
Scaloiţă, Scaloiţă,
Trupuşor de cuconiţă,
Mă-ta mi te-a căutat,
Te-a cătat, te-a întrebat,
Prin pădurea rară,
Cu inima amară,
Prin pădurea deasă,
Cu inima arsă".

Am spus că această variantă nu diferă „prea mult" de prima, din cauza celor patru versuri de început. Ele introduc un element nou faţă de chipul îndătinat al mamei ciobănaşului. Sper să nu comit vreo exagerare, dar presupun aici schiţa unui portret de frumuseţe formulat în două registre şi prin versurile separate: „Trupuşor de Dician", „Trupuşor de cuconiţă". Ambele vizează frumuseţea fizică: „Mîndru ciobănel,/ Tras ca prin inel". Sub regim de ipoteză, mai observ că schiţa de portret este cerută de statutul special şi dramatic al Caloianului: ca şi păstorul, păpuşa de lut ce urmează să fie îngropată şi plînsă „cu lacrămi de sînge", reprezintă un tînăr „nenuntit". Logica invenţiei, în asemenea cazuri, este să fie sacrificat *cel mai bun* (moştenire mitică), tînăr şi frumos. Sigur este că pe păpuşile de lut care îl închipuiau pe tînărul Caloian erau înscrise trăsături fine, ca idealizare a victimei. Şi Burada, familiarizat cu cercetările arheologice, re-produce în studiul său un asemenea chip, amintind îndeaproape statuetele de lut virile ale cucutenienilor, care însoţeau zeiţe ale fertilităţii. Asocierea tinereţii, frumuseţii

şi nenuntirii într-un act sacrificial justifică drama, bocetul, lacrimile.

La rîndul său, Gheorghe Vrabie descoperă şi el o variantă printre manuscrisele Bibliotecii Academiei, care completează cele două tipuri cunoscute de la Burada:

„Scaloiene, iene,
Pui de cuconele,
Te caută mă-ta
Prin pădurea rară,
Cu inima fript-amară,
Rochia de mătase
Împletită-şase;
Papuci de mărgele
Ca la logodele;
Cămaşă cu flori,
Ca la negustori” [1].

Versurile privitoare la vestimentaţie dezvăluie intervenţii recente în text: mătase, papuci, negustori; dar nu este exclus să fie actualizată o imagerie mai veche. Divinităţile pămîntului şi ale vegetaţiei apăreau împodobite, înzorzonate. „Maica bătrînă” le urmează, cu anume restricţii, dictate de situaţia dramatică. Şi aici identificăm o regulă îndătinată, premioritică. Vestimentaţia bogată e semnul bunei dispoziţii, veseliei, frumuseţii şi rodniciei. Cînd Inanna-Iştar coboară în infern, „Spre ţara depărtată, fără margini,/ De unde nimeni încă nu s-a-ntors”, îşi pune podoabe scumpe şi grele, cunună strălucitoare în păr, cercei în urechi, colan, pietre preţioase la cingătoare, pieptar, brăţări la mîini şi la picioare. Într-un cuvînt, viaţa se pregăteşte să întîmpine moartea. Lipsă de tact a dovedit şi Dumuzi cînd s-a îmbrăcat în haine alese, în aşteptarea Inannei, ceea ce i-a fost fatal. Şi tot o experienţă tristă a cunoscut Enkidu în călătoria, la fel de periculoasă, spre „ţara depărtată”. Împotriva sfaturilor ce i s-au dat, eroul a cutezat să se îmbrace în haine fastuoase şi să ia cu sine arme grele, trezind mînia zeilor infernali care iubesc

[1] Gheorghe Vrabie, *De civitate rustica*. Editura „Grai şi Suflet – Cultura Naţională”, Bucureşti, 1999, p. 42

tăcerea şi sobrietatea. Se deduce că portul hainelor, al podoabelor şi al armelor cunoaşte o secretă reglementare ritualică. Nu are şanse de izbîndă cel care nu respectă consemnele.

În *Caloian* şi în *Mioriţa,* „maica bătrînă" apare în două ipostaze necorelate, dacă nu contradictorii. În legătură cu prima, varianta Vrabie a *Caloianului*, costumaţia a părut unui folclorist neadecvată, sub impulsul vieţii istoriate. Faptul ţine de ordinea evidenţei. Linia îndătinată se menţine prin apariţia personajului feminin care îşi caută fiul interogînd cu disperare „prin pădurea rară". Tragicul vegetaţional se mută în antropologie, deschizînd cale în direcţie ontologică. În riturile vegetaţiei şi ale rodniciei, elementele de ornament, înainte de a deveni simboluri şi funcţii, cunosc serioase migraţii. Aşa se explică, probabil, asocierea *Caloianului* cu *Paparuda*, a *cîntecului de seceriş* cu *cîntecul de nuntă*. Sau interdicţii: Afrodita nu face parteneriat aventurier cu Eros, cum ne-am fi aşteptat, ci cu Ares, zeu al războiului, înrudit de la distanţă cu Thanatos.

Aspectul mioritic al „maicii bătrîne" din amintita variantă a *Caloianului* se resimte mult mai stabil în forma baladescă:

„Iar dacă-i zări,
Dacă-i întîlni
Cea maică bătrînă
Cu iia de lînă,
Cu brîul de sîrmă,
Din ochi lăcrămînd,
Din caier torcînd,
Pe toţi întrebînd...".

Este o schiţă de vestimentaţie sobră, de pelerin pus la grea încercare. Podoabele sunt drastic structurate, insemne ale călătorului bătut de soartă şi de nenoroc; nici o formă decorativă care să aducă aminte de viaţa liberă şi exuberantă. Mitul vegetal luxuriant şi ambiguu, prins în circuitul firesc sămînţă-floare, s-a particularizat în spirit strict antropologic („Şi mi te plînge/ Cu lacrămi de sînge"), pentru a pune în evidenţă realitatea tragică a morţii omului, desolidarizat, de data aceasta, de plantă.

Cel mai strîns şi caracteristic element de legătură dintre *Mioriţa* şi *Caloian* îl constituie episodul plecării maicii în căutarea fiului. Se recunosc aici semne de adîncă arhaitate. Pe scurt, bătrîna este un personaj chtonian din familia vechilor preotese şi spirite sapienţiale ale gliei. Stă de vorbă cu Ceaţa, cu Luna, cu Soarele, deci cu forţe cosmice atoateştiutoare; primeşte sfaturi de taină de la Sfînta Vineri ori de la Sfînta Duminică, stăpîne peste tărîmuri îndepărtate; se metamorfozează în păsări, ştie vrăji şi farmece ultrasofisticate; obţine „apa vie" pentru salvarea fiului de la moarte, amintind de credinţele vechilor sumerieni. Dacă ne-am rezuma doar la *Mioriţa, Caloianul,* balada de curte feudală, unele basme, prin urmare numai la fondul autohton, am avea motive să credem că performanţele „maicii bătrîne" ţin de inventarul ficţiunilor poetice, invenţii autohtone ori împrumuturi întîmplătoare. Comparatismul deschide largi perspective. Înţelegem, în temeiul lui, că *„la început" a fost realitatea mitică, transformată, cu timpul, în cultură şi în poezie*.

Fapt este că, atît în *Mioriţa* cît şi în *Caloianul*, căutarea ritualică este însoţită de bocet. Am putea spune că mai toate divinităţile chtoniene şi vegetaţionale s-au identificat cu el. În *Caloian* îl rosteşte maica îndoliată, dar şi fetele strînse în cortegiu funerar să îngroape păpuşa de lut: „În tot timpul cît se duce Caloianul la groapă, fetele îl plîng şi-l bocesc cu amar, apoi, ajungînd la locul hotărît spre a fi îngropat, îi fac o bortă în pămînt, îl pun acolo, dînd ţărînă peste el şi, văicărindu-se, spun versurile următoare: „Iene, Iene,/ Caloiene..." etc. Informaţia lui T. T. Burada trebuie primită cu mare încredere. Autorul mărturiseşte, printre altele, că a urmărit ritualul Caloianului în mai multe localităţi din Moldova şi din Dobrogea. Ne putem aştepta să fi văzut personal alaiul plîngînd şi „văicărindu-se", la faţa locului. Aşadar, bocetul se înscrie în două registre: în peregrinările disperate ale bătrînei; sub aspect gestual şi „pe viu", în cursul desfăşurării înmormîntării simulate.

În *Mioriţa*, ritualul căutărilor şi al bocetului este, cum am văzut, asemănător pînă la identitate cu acela din *Caloian,* ca scenariu şi ca intensitate dramatică. Bocetul se şi repetă, în cuprinsul întregului text, însă numai în planul evocării, al

discursului verbalizat, nu și al discursului gestic. Tonul îl dă mai întîi bătrîna disperată de dispariţia fiului. În imaginaţia păstorului, mamei i se asociază oile care, crede el, îl vor plînge și ele la aflarea tristului adevăr, tot „cu lacrimi de sînge”. Poate să fie o întîmplare dictată de legile versificaţiei și din motive de atmosferă. Faptul nu are relevanţă pentru ceea ce ne-am permis să numim „dosar mitologic al mioritismului”.

Cine boceşte și cui îi este îngăduit s-o facă? Iată cheia ritualului reglementat după reguli stricte. Plînsul, ca și rîsul nu sunt manifestări întîmplătoare în viaţa colectivităţilor. Abaterea de la normă intră sub incidenţa sentinţei: „Pentru un lucru de nemică rîde prostul de se strică”. Rîsul este serios și grav; altfel se rîde de cel care rîde nemotivat: „Noi rîdem de unul de doi/ Și șaptezeci rîd de noi”. Prostul și nebunul nu sunt considerate fiinţe normale, integrabile vieţii grupului. Pot să se manifeste după voie, însă nimeni nu-i urmează. Dar nu i se opun rîsului oprelişti oricînd și oriunde. Există împrejurări care îi permit omului să se manifeste cu toate puterea în această direcţie, de pildă la nuntă și la anumite sărbători cu caracter agro-păstoresc. Îşi permite să se laude că a rîs mult. N-o poate face, nesancţionat, în împrejurări cotidiene, obişnuite. Fiecare act se produce după momentul convenit și cu măsură. De sărbători, și Dumnezeu se veseleşte. Zeii greci hohoteau de se cutremura Olimpul.

Și plînsului i se rezervă momente și cadre socio-umane speciale. O normă ar fi aceea a momentului în care îi este dat să se manifeste cu amplitudine și semnificaţie. Dacă individul suferă de o boală fizică și se văicăreşte de răsună satul, nefericirea lui este urmărită cu interes secundar, în măsura în care există speranţa salvării: leacurile meşteşugite ale doftoroaielor. Dacă peste om dă moartea năprasnică sau o calamitate naturală peste sat, situaţia se schimbă fundamental. În mentalul celor vechi, moartea năprasnică și calamitatea sunt supraindividuale. Ele vin de departe, ca pedepse trimise de puteri cărora pămîntenii nu li se pot opune. În asemenea împrejurări, plînsul rămîne singura manifestare posibilă, permisă. Din contra, lipsa lui se consideră abatere de la normă. Dacă are valoare terapeutică, de „uşurare” sufletească, la nivel

individual sau colectiv, aşa cum se crede în tradiţie, dacă şuvoiul de lacrimi „provoacă" efecte meteorologice raportabile la magia imitativă, toate acestea sunt reglementate prin plînsul ca necesitate. Odată criza depăşită, plînsul iese din rol. Nimeni nu-şi permite să persevereze, pentru că riscă să cadă în zona rizibilului, alături de prost şi de nebun.

Rîsul şi plînsul sunt dictate, aşadar, de împrejurări anume. Ecclesiastul avertizează şi el în acest sens: „Pentru orice lucru este o clipă prielnică şi vreme pentru orice îndeletnicire de sub cer. Vreme este să te naşti şi vreme să mori; vreme este să sădeşti şi vreme e să smulgi ceea ce ai sădit./ Vreme este să răneşti şi vreme să tămăduieşti; vreme este să dărîmi şi vreme să zideşti./ Vreme este să plîngi şi vreme să rîzi; vreme este să jeleşti şi vreme să dănţuieşti" (*Ecclesiastul*, 3. 1–4). Capitolul de unde provin aceste versete vechitestamentare poartă titlul *Vremea tuturor lucrurilor. Deosebirea omului de animal*. Ultima parte mi se pare semnificativă pentru înţelesul antropologic.

A doua normă care reglementează textele în discuţie arată că bocetul este o specialitate a femeilor, fie că sunt vizate riturile de fertilitate, fie aspecte din viaţa omului. Putem conchide cu fermitate: femeile plîng în cadre organizate ritualistic. Toate marile divinităţi feminine ale pămîntului şi ale vegetaţiei plîng religios. Nu şi bărbaţii. Plînge Iştar, nu şi Tammuz; Isis, nu şi Osiris; se jeleşte Medeea, dar nu-l auzim pe Iason. O excepţie, ca să confirme regula, o constituie Dumuzi. Frica şi „necunoaş-terea" îl coboară. Paralelismul poate continua pe teren românesc: boceşte mama Caloianului, dar acesta tace; o auzim pe „maica bătrînă" din poema păstorească şi din balade de curte feudală, în rest, tăcere. „În decursul desfăşurării tuturor misteriilor, ni se spune într-o lucrare de specialitate, Osiris, spre deosebire de Horus, nu scoate nici un sunet, ceea ce, alături de alte fapte, ne face să presupunem că în rolul mut al lui Osiris apare mumia faraonului decedat"[1] Osiris nu plînge pentru că, prin moarte, a devenit „altcineva".

[1] M. E. Matie, Idem, p. 61

Așa cum bătaia este „ruptă din rai”, după cum meşteşugurile, artele şi ocupaţiile, scrierea şi hrana au fost experimentate „prima dată” de anumite divinităţi civilizatoare, şi plînsul ritualic s-a impus prin divinităţi competente. Preotesele aflate în slujba lor, practicantele, bocitoarele profesioniste imită plînsul modelator. În *Caloian,* plînsul „maicii bătrîne” este mimat de cortegiul funerar al fetelor, iar în *Mioriţa*, oricît ar părea de ciudat, de însăşi turma de oi, în frunte cu mioara, nu întîmplător „năzdrăvană”. Nu vreau să văd aici neapărat „asemănări” care să ducă la concluzii pripite. Mă gîndesc doar la *factori creatori de atmosferă*, care dau viaţă textului. Aventura mitică a coborîrii în Infern, pribegia schematizată în spirit ritualistic, bocetele mimetice conduc, cel puţin, la *creare de atmosferă*; iar de aici, la asemănare între Cybele şi „maica bătrînă”, între Caloian şi Osiris, între Dumuzi, zeul-păstor şi ciobanul carpatic. Fireşte, pînă la o fundamentare matematică strictă, calea e lungă.

5. Bocetul orfic

De obicei, zeii misterici nu au poveste. Sunt adoraţi pentru darurile pe care fac să se reverse asupra oamenilor, pentru înţelepciunea generoasă şi binefăcătoare, pentru anume meşteşuguri ce urmează a fi împărtăşite muritorilor. Orfeu este unul dintre ei. Legenda îl reţine ca fiu al Oiagros, întruchipare a unui rîu fabulos din Rodope iar pe Euridice ca pe o nimfă acvatică. Ovidiu îi consacră un cînt întreg în *Metamorfoze*, al X-lea, de 735 de versuri. Totul este evocare şi descriere. Se începe cu episodul coborîrii eroului în infern, pentru a o redobîndi pe Euridice. Pasajul cuprinde doar 63 de versuri, întinse pe multe portative lirice. Textul în întregime dă impresia că este destinat să arate efectele miraculoase ale *cîntecului* asupra mediului sensibil înconjurător, păsări-animale-plante, aşa cum formele şi culorile năvălesc pe trupurile divinităţilor egiptene, pe Isis înainte de toate, ca preoteasă, investind-o cu puteri magice mereu reînnoite.

O secvenţă cvasinarativă are ca obiect „şcoala" lui Orfeu, mai bine zis, înfăţişarea micului grup de ucenici, în frunte cu Musaios. Aşa se ajunge la *orfism*, la instituirea misteriilor, care au ca obiect ritualizarea cîntecului. Se pun în mişcare alaiuri gălăgioase, vesele ori triste, care hălăduiesc pe întinderi bogate în ierburi şi flori. Este un amplu şi misterios joc vegetaţional; dar se pun în scenă şi aspecte din viaţa daimonilor cîmpiilor şi codrilor: Orfeu se aşază pe o piatră cu lira pregătită, îşi aduce aminte de Euridice, iar la *glasul* (-*cîntecul*) său, păsările se opresc pe crengile copacilor să-l imite (ţinîndu-i isonul), căprioarele îşi încetinesc pasul apropiindu-se înduioşate. Este, în fond, ţinuta arhicunoscută a cîntăreţului dintotdeauna, învăţată de la maestru. Singurătatea în măreţia mediului luxuriant pare să fie cea mai favorabilă cîntăreţului, instrumentul muzical devenind obiectul sacru şi nelipsit, aşa cum, pentru Dumuzi, obiectele stînii sunt semnele de identitate ale păstorului. De altfel, originea lor este divină, ca şi instrumentele muzicale, nelipsite, *lira* şi *fluierul*.

Pentru că Orfeu nu respectă consemnul (cum convenise cu însuşi stăpînul lumii de jos, zeul Hades, după ce se lăsase fermecat de puterea divină a lirei de aur), Euridice este din nou răpită şi dusă în adîncurile neştiute ale Erebului. Nu-i rămîne zeului decît să se întoarcă zdrobit de întristare în Rodopele natal de pe coamele munţilor Haemus. Primii care i-au ascultat trista cîntare au fost copacii din imediata apropiere, fiecare adunîndu-se după neam şi fire, precum participanţii la nunta alegorică a Ciobănaşului:

„... stejarul cel cu frunză semeaţă şi teiul cel moale şi fagul
Şi feciorelnicul laur, plăpînzii aluni, apoi frasini
Buni pentru suliţi, venit-au de faţă"[1].

În alt pasaj din acelaşi text ovidian, aflăm că la cîntarea lui Orfeu păsările şi fiarele pădurii s-au alăturat arborilor, constituind o unitate însufleţită:

„Astfel de arbori a strîns cîntăreţul în jur şi-n mijlocul

[1] Publius Ovidius Naso, *Metamorfoze*. Traducere de Ion Florescu. Ediţie îngrijită de Dorin Onofrei. Editura Gunivas, Chişinău, 2009, p. 243

Cetei de fiare şi multelor păsări şedea. Încercîndu–şi
Coardele lirei de-ajuns cu degetul mare, el simte
Că, deşi felurit, se îmbină frumos al lor sunet”[1] .

Spectacolul în sine constituie însuşi punctul de afirmare a orfismului. Păsările, fiarele şi arborii se apropie din năzuinţa de a-şi uni vocile cu omul, cum rezultă şi din ultimul vers citat mai sus. Cu siguranţă, se lasă stăpînit de o chemare de peste fire. Lira era dar divin. Nu oricine era vrednic s-o poarte, ci fiinţa aleasă şi demnă de ascultare.

Repertoriul îşi are şi el noima lui. Orfeu începe prin a-şi cînta (nara) propria-i nefericită poveste. Nu este o jelanie cu pierdere de sine, ci împărtăşirea unei suferinţe pilduitoare, memorabile. Chiar şi fiarele sunt dispuse să ia aminte, din dorinţa de armonizare cu celelalte vietăţi, spre folosul lor şi al tuturora. Orfeu extinde repertoriul la cazuri asemănătoare din mitologie, care se disting prin întîmplări dramatice cauzate de nerespectarea legilor lui Eros. I se întîmplă şi lui Apolo, de asemenea dăruit cu liră. Plînsul acestuia, prelins pe coardele lirei porneşte din durerea că zeul l-a ucis, fără voie, pe prietenul său Hyiakinthos, fiul regelui Spartei (Ovidiu îi spune Hiacinte care este, de fapt, numele mitic al plantei în care s-a transformat victima) şi seamănă, în modalitate şi vers, cu acela al lui Orfeu:

„Pururi în gînd te-oi avea şi gura mea, credincioasă,
Numele ţi-l va rosti. A mea liră şi al meu cîntec
Vor răsuna în cinstea ta”[2].

Cei devotaţi fără cusur lui Eros sunt răsplătiţi pentru credinţa lor, de pildă, Pigmalion: Venus preschimbă lucrarea plăsmuită din marmoră, în fecioară însufleţită, spre bucuria artistului îndrăgostit de propria lui operă. Să se reţină că Hyakinthos era *zeu păstor*. El se întrecea adesea cu Apolo în jocuri sportive, de preferinţă în mînuirea lancei aruncată cu voinicie, ca în basme, în necuprinsul văzduhului. După nefericita întîmplare, Apolo a lăsat lancea şi a început să-şi jelească prietenul folosindu-se de lira de aur. Iată că, în această variantă,

[1] Idem, 245
[2] Idem, p. 246-247

lancea şi *lira* intră în rol în chip dramatic. Se dovedeşte din nou că au descendenţă mitică, implicînd, în mare măsură, mediul oieresc.

După modelul lui Orfeu, repertoriul a devenit cartea de recomandare a cîntăreţului din toate timpurile. Ca să ne oprim la domeniul românesc, un exemplu lămuritor găsim în *Hanul Ancuţei* de Mihail Sadoveanu: cînd îi vine rîndul să intre în rol, Orb sărac îşi începe cîntarea cu *Miorița* şi apoi îşi desfăşoară repertoriul baladesc. El mărturiseşte celor de faţă că a deprins obiceiul de la un cîntăreţ din vremuri de demult, de la care a învăţat meşteşugul şi s-a legat prin *jurămînt* să-l respecte pînă la moarte. În acelaşi sens, o naraţiune din culegerea lui Al. Vasiliu-Tătăruşi îl înfăţişează pe un sătean invitînd oaspeţii să rămînă peste noapte, cu condiţia să spună un basm înainte de culcare; sau, în alt caz, gospodarul însuşi dădea înconjurul casei, rostind povestea de unul singur. Sunt voci din anonimat care certifică funcţia magică a *cîntatului* şi a *povestitului*. Şi de data aceasta *Miorița* ocupă loc privilegiat. Întîmplarea baciului moldovean este dată ca poveste cu tîlc, demnă de a fi memorată solemn şi cu statut testamentar din generaţie în generaţie. Să nu ne mire că a cuprins toate ţinuturile limbii române, în sute şi sute de variante.

Lira a făcut carieră mitologică însoţindu-l pe Apolo, zeu care cumula deopotrivă atributele lui Eros şi ale lui Ares (lira şi lancea-arcul); sau pe Orfeu, divinitate tracică, iniţiatoare de mistere. *Fluierul* şi *bota* (lancea la grecii lui Apolo) sunt instrumente profesionale, nelipsite, cum am văzut, lui Dumuzi ca şi păstorului carpatic. Le uneşte sacralitatea (e vorba de liră şi de fluier), ca instrumente dăruite şi cu har, ca şi funcţia magică a cîntatului; pentru a crea comuniune în lumea vietăţilor pămîntului, dar şi să producă efecte terapeutice, adică temperarea tensiunilor erotice, cît şi alinarea suferinţelor sufleteşti după pierderea unei fiinţe iubite. O istorie mitică a instrumentelor muzicale de veche tradiţie ar aduce lămuriri necesare. Din păcate, lipseşte. Oricum, dacă ne conducem doar după ce „se vede”, muzica bisericească bizantină nu a reţinut-o spre folosinţă şi nici alt instrument muzical din inventarul

păgînătății. A preferat vocea omenească, mai potrivită pentru imnuri şi laude, podobii şi cîntece aleluiatice. Aşa că lira a rămas izolată în trecut, creîndu-se prejudecata că poate fi văzută numai în braţele lui Apolo ori ale lui Orfeu. În schimb, fluierul n-a avut de întîmpinat rezerve de natură religioasă, aşa că s-a menţinut în uz, în mediul de jos, profesional, ca un suport sufletesc în viaţa stînii.

Marele *corpus* de texte mioritice alcătuit de Adrian Fochi aduce dovada sigură că fluierul a constituit un însemn profesional multisecular, fiind conservată şi funcţia cultică a cîntatului multă vreme în decursul istoriei. Situaţia predomină în colinde. De aici nu înseamnă că trebuie supravalorizat elementul creştin propriu-zis. Fenomenele spirituale din spaţiul tradiţiei şi al anonimatului nu cunosc apariţii evenimenţiale, „de început" şi nici rupturi catastrofice în chip de încheiere. Este mai mult decît posibil ca practicile rituale în discuţie să-şi fi continuat cursul religios, cu origini mult îndepărtate, fără mutaţii de esenţă în atingere cu creştinismul. Din contra, tocmai creştinismul a adoptat şi adaptat rituri vegetaţionale identificabile. Ce ne spun documentele? La vestea că i se pregăteşte moartea, păstorul victimă îşi doreşte testamentar:

„De mi-ţi omorîre,
Fluericica mea
La cap mi-o puneţi.
Lancea la picioare.
Cînd ploaia ploiare,
Lancea strălucire.
Cînd neaua va ninge,
Fluera va zice,
Oile s-or strînge" [1].

„Floieriţa mea,
La cap să mi-o puneţi.
Lancea la picioare.

[1] Adrian Fochi, *Miorița*. Tipologie. Circulație. Geneză. Texte. Cu un studiu introductiv de Pavel Apostol. Editura Academiei Române. Bucureşti, 1964, p. 680

Cînd vîntul a sufla,
Floira-mi zicea,
Oile-mi venea.
Pe mormînt s-or plînge
Cu lacrimi de sînge".

„Iar la cap să-mi puneţi
Fluieraş de fag,
Mult zice cu drag,
Fluieraş de os,
Mult zice duios,
Fluieraş de soc,
Mult zice cu foc".

Este o variantă a modului de aşezare a celor două obiecte consacrate: fluierul la cap, lancea la picioare. Păstorul le foloseşte pe amîndouă, după împrejurări. Nu avem motive să ne îndoim că victima nu s-a ajutat de lance în momentul critic, lăsîndu-se prea lesne dezarmat în faţa pericolului. De altfel, nu-l surprindem o clipă intimidat, descumpănit şi nici nu-l auzim jelindu-se.

Altă serie de texte se organizează după următorul şablon:

„Fluericica mea,
De-a dreapta mea,
Lancea la picioare.
Cînd vîntul băcea,
Fluera-mi zicea" [1].

Modificarea este formală, iar sensul rămîne neschimbat: se doreşte ca fluierul să fie la dreapta, nu la stînga, nici la picioare. Să presupunem că momentul lancei trecuse. Exemplele par să ilustreze situaţia mai veche, „de substrat", cum ar spune Ion Taloş.

Alte exemple, de fapt marea majoritate, actualizează şi întăresc aspectele religiozităţii:

„Şi să mă îngroape
La fagul cel mare,

[1] Adrian Fochi, Idem, p. 664

În mijloc de cale.
Şi-n loc de cruciţă
Puneţi flueriţă.
Cînd vîntul băcea-re
Floira zicea-re,
Oile veneau
Pe mormînt plîngeau”[1].

„În loc de cruciţă,
Dalba flueriţă.
Cînd vîntu o bace,
Fluera zicea-re,
Oile veneare,
Pe mormînt plîngea-re”[2].

Crucea şi *fluierul* îşi dispută întîietatea. Limbajul este construit, în tonalităţi sentimentale, nu „eroice”, spre adorarea fluierului cruce. Nu-şi poate imagina păstorul, în general, existenţa decît cu fluierul şi cu lancea la îndemînă; iar moartea, cu fluierul-cruce la cap şi cu lancea la picioare.

6. Cîntec şi cîntare

Etnomuzicologia scoate şi ea la iveală îndepărtate forme arhaice ale imaginarului funerar, unele venind în sprijinul documentelor mitologice, în latura lor epică, altele ţinînd de viaţa cîntecului şi conducînd, din treaptă în treaptă spre începuturile muzicii ca artă de sine stătătoare. De regulă se apelează la textele scrise (-orale) conservate în depozite arheologice („tăbliţe”, „suluri”, papirusuri), fiind oarecum accesibile datorită limbajului narativ. Acestora li se alătură materialele de teren, abundente, la îndemîna oricui. Folcloriştii aparţinînd direcţiilor dialectale şi literare s-au întrecut în sistematizarea textelor după arii lingvistice, categorii de

[1] Idem, p. 665
[2] Idem, p. 672

variante, motive culturale şi poetice. Au procedat, cum se ştie, sectorial, rareori punîndu-se de acord între ei; adesea, fără a ţine cont de realizările din domeniile învecinate. Aşa se face că folcloristica literară, muzicală, istoria artei au evoluat în chip de lumi paralele. Cînd specialiştii acestor domenii, comune în sistemul oralităţii, se întrunesc sub semnul uneia şi aceleiaşi sigle, comunicările şi discuţiile iau, de regulă, calea monologului. Fiecare îşi susţine partitura delimitat şi însingurat: literatul e convins că „la început" a fost mitul. Cine-l poate contrazice? Coregraful crede cu tărie că a fost dansul şi că el le-a chemat şi pe celelalte forme ale artelor; altă voce, la fel de credibilă, pledează pentru primatul muzicii. Sunt argumente. Zeiţa *Phone* a fost prima divinitate la vechii indieni. Aşa ne spune *Rig-Veda*. Ea i-a născut pe ceilalţi, începînd cu nufărul mirific; Apolo era purtător de liră la vechii greci, iar Iahve al iudeo-creştinilor a fundamentat *zidirea* prin logos, o cîntare continuă şi în tonuri variabile pe parcursul celor şase zile lucrătoare. Un organolog ar avea motive să spună că „la început" a fost fluierul, ca să-l situeze pe păstorul mioritic în preajma lui Dumuzi, unde-i este locul. Oricum, lira a apărut „mai tîrziu".

În mod paradoxal, arheologia confirmă şi mitologia, şi istoria. Tăbliţele de lut, de argilă, cărţile piramidelor ne înfăţişează chipuri de zei în chip de cîntăreţi şi de dansatori, ca să înţelegem că muzica este dar divin, după cum consemnează şi momente din istoria scrierii, a culturii, a artelor. Să-i ascultăm, aşadar, pe etnomuzicologi care identifică scheme cultico-ritualice în scrierile lui Homer, Herodot, Platon ca şi în imagini plastice la egipteni, romani, daci. Sunt informaţii pe care le culege oricine doreşte. Dar, ne mai spun etnomuzicologii, de atunci şi-au început cariera „poemele de mari dimensiuni îmbogăţite cu metafore («dalbul de pribeag», «ridică gene la sprincene», «faţa acoperită de rouă», «braţele acoperite de brumă» etc.), opoziţia viaţă-moarte, paralelismul durere umană-durerea cosmosului, utilizarea dialogului cu defunctul şi a altor procedee" care „fac din aceste cîntece opere perfect cristalizate, de mare valoare artistică, al căror efect şi putere sugestivă se

amplifică în momentul interpretării”[1]. Să reținem: imaginile şi expresiile emoţionale, lizibile în varianta lor literară, „se amplifică în momentul interpretării”, capătă o dimensiune nouă graţie muzicii, fie că iniţiativa îi aparţine, fie că sunt preluate şi revigorate. Formulele poetice şi de situare în existent se regrupează, dacă privim problema mai analitic: „dalbul de pribeag”, „ridică gene la sprincene”, „braţele acoperite de brumă”, în zona cîntecelor funerare. Arheologii le-au dat de urmă pe suprafeţele de argilă şi de mozaic, iar folcloriştii şi etnomuzicologii (Bela Bartok, Tiberiu Brediceanu, C. Brăiloiu, mult mai riguroşi decît literaţii) în cîntecele-bocete de înmormîntare. „Opoziţia viaţă-moarte” şi „dialogul cu defunctul” amintesc de cuplul Ghilgameş-Enkidu, iar paralelismul „durere umană-durere cosmică” se poate revendica de la cîntarea lui Orfeu din poienele Pindului. Nunta cosmică a Păstorului „de peste plai” nu înseamnă decît un act de refacere în tonalităţi variabile a aceloraşi experienţe îndătinate.

Ni se mai spune: „Pentru aceeaşi veche origine pledează şi ritmul *aksak,* întîlnit la multe popoare de pe glob, în riturile de fertilitate – maniera de acompaniere cu instrumente de percuţie, cît şi străvechimea temelor literare: *tema de luptă cu leul*, cu cerbul, cu «turcii şi cu frîncii»; *teme păstoreşti*: Mioriţa, lupta păstorului cu marea, preferinţa fetelor pentru păstori, metamorfoza. De asemenea, *teme de nuntă*, teme care păstrează ecouri ale unor străvechi obiceiuri (vînătoarea cu şoimi, dăruirea paharului sau a calului la nuntă, întrecerea cu cai la Bobotează”[2]. Ritmul în muzică are calitatea de a acorda formele melodice în tonuri armonioase şi cu accente disparate. În vechime, ritmul *aksak* a adus la ascultare elemente imagistico-sonore aflate în disparitate, în unităţi indecise. Muzicologii recunosc începuturile şi parcursurile sub dominanta lor majoră. Cum vedem, aici îşi află locul şi *Mioriţa*, ca structură melodică şi

[1] Emilia Comişel, *Elemente comune în muzica folclorică a popoarelor carpato-dunărene şi mediteraneene*. În vol. *Studii de etnomuzicologie*, 2. Editura Muzicală, Bucureşti, 1992, p. 245

[2] Emilia Comişel, *Folclorul în România secolelor XVII şi XVIII*. În *Studii de Etnomuzicologie*, 1. Editura Muzicală, Bucureşti, 1986, p. 129).

din aceeaşi familie cu lupta păstorului cu marea, vînătoarea cu şoimi, tema metamorfozelor, tip *Floarea din dafin.* Cu alte cuvinte, formele vegetaţionale se întîlnesc cu cele pastorale, după cum viaţa se întîlneşte (ori se preface în) cu moartea. Literaţii le separă de dragul tipologiilor, anulînd spaţiile aflate în coalescenţă. *Mioriţa* trece în categoria baladelor, a formelor epice şi dinamice, ceea ce înseamnă o contradicţie de fond şi în termeni.

Tot etnomuzicologii au dezvăluit taina „imposibilei" îmbinări de genuri. Sadoveanu a făcut constatarea la modul intuitiv şi amatoristic referindu-se doar la *Mioriţa*, cu privire la partea literară a textului. Muzicologii au avut încredere în funcţia unitivă a melodicului: „Prin melodii de doină se cîntă pe alocuri texte epice. Baladele, ca texte poetice lungi, cu cuprins fantastic, eroic, istoric şi nuvelistic au însă melodii proprii, asemănătoare doinelor prin forma lor liber-improvizatorică, caracterul recitativ şi – în unele cazuri – scară muzicală".[1] Mi se pare firesc pentru o baladă ca *Toma Alimoş*, aflată în circulaţie pe teren moldav sau *Constantin Brâncoveanu*, în vremurile tensionate ale conflictelor antiotomane. Literatura cultă ne-a obişnuit cu *strofa literară* cu ritm şi rimă, în 4, 6, 8 versuri şi în simetrii perfecte. Este regula de aur a poeticii clasiciste. Textele folclorice – mă încumet să afirm: *în totalitate* – (doine, balade, cîntece, colinde, bocete, strigături), nu cunosc un asemenea regim sever. Aici muzica impune legea. Drept urmare, nu vom întîlni strofe în accepţiune literară, ci *strofe muzicale*, aici intrînd în rol constructiv, de jos în sus, *unitatea muzicală* de bază pînă la formele superioare cu putere de încapsulare. Totul se produce după o ordine perfectă a armoniilor şi simetriilor ţinînd de specificul artei *poeticii muzicale*. Să reţinem: „Nu există strofe. Dimpotrivă, existenţa strofei este suficientă pentru a arăta o imixtiune livrescă, o influenţă străină. Cel puţin aceasta este regula".[2]

---

1. Tiberiu Alexandru, *Cîntecul popular românesc*. În vol. *Folcloristică. Organologie. Muzicologie. Studii*, I. Editura Muzicală, Bucureşti, 1978, p. 32

2. Constantin Brăiloiu, *Versul popular românesc*. În *Opere* 1. Ediţie şi prefaţă de Emilia Comişel. Editura Muzicală, Bucureşti, 1967, p. 22

Instrumentele, îndeosebi cele aerofone (fluierul, tulnicul, cimpoiul), aduc şi ele o însemnată cotă-parte în realizarea ansamblului componistic. Solicitarea lor de la fluier la cimpoi, de la nai la vioară şi cobză, utilizarea unuia singur ori în grup costituie încă o probă privind vechimea şi evoluţia muzicii populare. Mai mult decît atît: „Subliniem funcţia expresivă a instrumentului, datorită căruia se îmbogăţesc resursele sonore, se obţin imagini noi, puternice, care dau o variaţie amplă melodică-ritmică şi chiar armonică. Intervenţia instrumentului este, în acelaşi timp, şi un stimulent al fanteziei interpretului”.[1] Cîntecul mărturiseşte profesionalismul celui care îl execută. Nu ni-l putem imagina pe păstorul carpatic decît meşterind la fluierul adorat. Nu poţi alege uşor în care direcţie se dovedeşte mai stăpîn pe sine: în cîntare, în grija pentru mioare. Există un colind cu tema Dumnezeu-*cioban*, despre care vom vorbind într-un capitol special. Acest „personaj” coboară din Înaltul de Sus pe plaiul mioritic, în chip de păstor, cîntînd din fluier şi cu insemnele portretului ideal de frumuseţe pe care-l cunoaştem. L-am raportat pe Păstorul carpatic la zeul sumerian Dumuzi; avem motive la fel de întemeiate să-l raportăm şi la imaginea Domnului, nu ca filiaţie, după învăţătura creştină; ca ocupaţie, considerînd că păstoritul, în zodia mitului, era rezervat fiinţelor alese şi „gînditoare” ca trestia lui Pascal.

[1] Emilia Comişel, *Contribuţie la cunoaşterea eposului popular cîntat* (Recitativul epic). În *Studii de Etnomuzicologie*, 1. Editura Muzicală, Bucureşti, 1986, p. 256

Ştefan Arteni, *Compoziție digitală*

Ștefan Arteni, *Compoziție digitală*

Ştefan Arteni, *Compoziție digitală*

Capitolul II

IMAGINARUL MITIC AL PĂSTORITULUI

Omul nu poate învinge moartea, dar după credința populară ea poate fi încercuită, și ordinea lucrurilor restabilită pe un alt plan.

Ernest Bernea, *Moartea și înmormîntarea în Gorjul de Nord.* Editura Vremea, București, 2007

1. Păstoritul pe urmele zeilor, în variantă pind-carpatică

Incomodați de pustiuri întinse, sumerienii descopereau zone acvatice luxuriante; europenii, înconjurați de ape și de cîmpii înfloritoare și-au construit lăcașurile de cult pe înălțimi muntoase și semețe: Olimpul pentru zeii grecilor, Kogaion pentru nemuritorii din anturajul lui Zamolxis; Pindul și Caraimanul (Vrancea, Ceahlăul), potrivite pentru locuitorii ajutați de ființe superioare și mult dotate să-și ducă traiul zilnic în condiții prospere. Acolo, pe înălțimile accesibile doar aleșilor se făureau planurile mari de către zei și de către oameni, în sensul că primii aveau inițiativa, ceilalți preluau învățăturile, punîndu-le în practică după dorință și după putință. Iar dacă vorbim despre cosmogonie, înțelegem, pe urmele lui Hesiod, apariția miraculoasă a zeilor ca întrupări ale „fragmentelor cosmice", Pămîntul (Gea), Apa (Poseidon), Cerul (Zeus), etc., în vreme ce antropogonia presupune apariția, la fel de miraculoasă, a oamenilor și afirmarea lor, după modelul înainașilor divini, prin meșteșuguri și arte. Se cunosc 14 nume reprezentînd panteonul olimpienilor, cifră simbolică sugerînd, probabil, totalitatea cosmică, așa cum panteonul sumerienilor însuma aproximativ 70 de divinități, păstorul Dumuzi, cum știm,

aflîndu-se printre ei, partener întru eros al marii zeiţe Inanna (Iştar) şi fratele nimfei, Gestianna; Enkidu, păstor crescut printre vietăţile pădurii, intrase în atenţia panteonului akkadian odată cu statutul de frate gemelar al lui Ghilgameş. Potrivit Evangheliei lui Matei, evreii creştinaţi îşi stabileau arborele genealogic tot în serie numerică şi cifrată: 14 generaţii de la Avraam pînă la David, 14 generaţii de la David pînă la „strămutarea în Babilon", 14 generaţii de la „strămutarea în Babilon" pînă la naşterea lui Hristos; ca să se arate că fiinţa Mîntuitorului a fost întărită prin Duh, dar şi prin persoane aparţinînd universului antropologic. Printre cei aleşi se aflau regi, preoţi, legiuitori, ostaşi, păstori. De fapt, ne-ar spune istorici mentalişti ca Marc Bloch ori Jacques Le Goff, forţele de susţinere a statului, în planul vieţii socio-umane, erau cei citaţi, ca reprezentînd mediul uman: regi, preoţi, legiuitori, ostaşi, meşteşugari de încredere. Păstorii nu lipseau. Iisus însuşi era venerat şi ca „păstor de oameni", şi ca imagine naturistă a mielului sacrificial. Sensul scripturistic al faptelor lui Iisus are conotaţii păstoreşti la origine. Sub acest semn îi îndemna pe ucenici să-l urmeze.

Păstorit în stil valah. „De sus", de la olimpieni, porneau sfaturi, porunci, legi sacre şi cuvinte lămuritoare despre viaţă şi moarte. Pe această cale luau naştere mituri şi legende, cîntece şi dansuri. Puţini dintre muritori se încumetau să le primească şi să le transmită mai departe. Se pare că păstorii se aflau în primele rînduri. Asta datorită, printre multe altele, avantajului de a peregrina cu turmele de la munte la cîmpie şi la mare. Stăpînii locurilor îi întîmpinau cu bucurie, considerîndu-i vestitori de vremuri bune. Odobescu a găsit formula potrivită: *Răsunete ale Pindului în Carpaţi*, cum sună titlul uneia dintre lucrările sale. Putea să spună şi invers: „Răsunete ale Carpaţilor în Pind". Ambele localităţi montane erau la fel de cunoscute, încă din îndepărtate vremuri mitice, ca centre ale oieritului, cu peregrinări sezoniere de turme. Mai mult decît atît, erau locuite de vlahi (păstori), adică de români (aromâni în Pind); ca şi în Tesalia, vestită în turme de oi şi în herghelii de cai. Ca o chestiune de amănunt, dar cu totul semnificativ, de natură strict

istorică (de istorie „recentă”); în momentul cînd se pregătea Marea Unire la scara întregului românism, după primul război mondial, steagul tricolor a fluturat „prima dată” în Tesalonic, nici la București, nici la Iași, nici la Chișinău, Cernăuți, Cluj, fiind înălțat de un grup de aromâni condus de cunoscutul literat clasicist George Murnu.

Cercetările mai vechi şi mai noi au dezvăluit cîteva tresee istorice ale păstoritului transhumant, între Carpaţi şi Balcani (Pind), între Carpaţi şi Caucaz, între Carpaţi şi Europa Centrală, cu ample desfăşurări demografice şi culturale. Citez doar cîteva titluri limitate la *Mioriţa*, celebre pe vremuri, uitate astăzi: Lucian Blaga, *Mioriţa în Elveţia* („Drum drept”, Cluj, nr.13, 1931); D. Caracostea, *Mioriţa la aromâni* (Bucureşti, 1927) şi *Mioriţa în Timoc* (Revista Fundaţiilor, nr. 4, 1941); Anton Golopenţia, *Românii la Est de Bug*, 1, 2. Ediţie, introducere, note şi comentarii de Sanda Golopenţia. Editura Enciclopedică, Bucureşti, 2006; Faragó József, *Variante maghiare ale „Mioriţei”* („Limbă şi literatură”, nr. 5, 1961). Într-o lucrare mai nouă, se readuc în discuţie probleme cunoscute de la T. Teodor Burada, Pericle Papahagi, Gheorghe Vîlsan, Ovid Densusianu ori Leca Morariu:

„Circulaţia păstorilor români a existat pe toate versantele munţilor Carpaţi, oriunde s-au găsit locuri bune de păscut şi de iernat.

În vremurile trecute, ei beneficiau de «Jus valahorum», care le permitea trecere peste hotarele ţării. Au ajuns astfel, la sud, pînă în Balcani, în Pind, în Tesalia (numită Valahia Mare în Epir, numită Valahia Mică în Meglenia şi Istria), după cum la Răsărit au trecut Nistrul, iar la Nord, peste obcinele Bucovinei, pînă în Galiţia şi Podolia. Au dus cu ei, pe oriunde au trecut, tradiţia, obiceiurile şi cîntecele de acasă. Printre acestea s-a aflat şi Mioriţa”[1].

[1] Elisabeta Moldoveanu, *Mioriţa*.Studiu.Melodii.Texte. Editura Muzicală, Bucureşti, 2005, p.41

2. Elisabeta Moldoveanu, Idem, p. 29

3. Jenny March, Mituri clasice. Traducere: Stelu-Cristian Fulaș. Editura Lider, București, 2010, p. 52

Adoptarea limbii latine la început de eră a avut ca urmare etnogenezică apariţia şi dezvoltarea unei zone distincte, *romanitatea răsăriteană*, cum concluzionează istoricii şi lingviştii. *Miorița*, cu tot complexul de variante, s-a alăturat efortului general de împlinire, atît în aspecte de fond (păstoritul ca ocupaţie de bază, asociat cu agricultura), cît şi în direcţia spiritualizării, în cultură, în creaţie poetică. Se spune că un vorbitor are nevoie de aproximativ o mie de cuvinte în relaţiile zilnice de comunicare cu semenii. *Miorița* se cifrează la aproximativîn jur de o mie cincisute de variante, înregistrate pe tot cuprinsul *Romaniei* estice (nord ţi sud dunărene. Să-i credem pe oamenii de ştiinţă, întemeiaţi pe documente, pentru că ne spun adevărul, iar acesta, dovedit, nu poate fi decît *unul*. Mai aflăm din sursa amintită:

„În zona Vrancei, zonă păstorească prin excelenţă, balada *Miorița* este cîntată atît de lăutarii profesionişti, cît şi de bărbaţi şi de femei ale căror profesii sunt foarte diferite, fapt ce a determinat pe unul dintre cercetători – Ion Diaconu – să afirme că «numai în biserică nu se cîntă *Miorița*», afirmaţie la *care noi adăugăm că în Transilvania – colinda – Miorița s-a cîntat şi în biserică".*[1]

Ardelenii au fost novatori şi în privinţa icoanelor pe sticlă, şi în privinţa asocierii „Înaltului de sus" cu „Înaltul de jos", făcînd din Dumnezeul creştin şi din păstorul carpatic un personaj unic, aşa cum se arată în colindul *Dumnezeu cioban* din culegerea lui Sabin Drăgoi, despre care va fi vorba într-un capitol special.

Zeul păstor. Numele celor 14 olimpieni (după ce bătăliile cu Uranos, cu Cronos, cu titanii şi cu giganţii, şi se încheiaseră în favoarea lui Zeus) pe care „romanii le-au adoptat la timpul potrivit"[2] sunt, în general, următoarele: „Zeus (Jupiter), Hera (Junona), Poseidon (Neptun), Hades (Pluto), Demeter (Ceres), Hestia (Vesta), Afrodita (Venus), Apolo (nu avea un echivalent italic, deci, pentru romani, numele său a rămas neschimbat), Artemis (Diana), Atena (Minerva), Ares (Marte), Hefaistos

1. Elisabeta Moldoveanu, Idem, p. 75

(Vulcan), Hermes (Mercur) şi Dionysos (Bacchus). De obicei, aceştia paisprezece se reduceau la un canon de doisprezece zei principali (Cei Doisprezece Olimpieni), omiţîndu-i pe Hades, al cărui regat era sub pămînt, şi pe Hestia. Ea era una dintre zeităţile mai vechi şi locul i-a fost luat de Dionysos, un mare zeu, dar un întîrziat în panteon şi născut din Zeus cu o muritoare, Semele".

Observaţii: a. În vechea formaţie tutelară, Apă, Pămînt, Foc, Cer, zeii reprezentau „fragmente cosmice" (Mircea Eliade), delimitîndu-se ca spaţii esenţial proprii. Noua generaţie, a lui Zeus, are un caracter familial, preantropologic, în tendinţa ei de constituire a unităţii cosmo-umane. Aici, Hera ia locul primordialei Gea, cu aceeaşi tendinţă acaparatoare, tipică femeiescului, dar subordonată lui Zeus. În acelaşi timp, Hestia, prima soţie a lui Zeus, trece pe plan secund pentru că îşi limita rolul la viaţa conjugală, a căminului. Hefaistos era considerat zeul focului, în conformitate cu simbolica elementelor (*apă*, *pămînt*, *foc*, *aer*), dar şi făuritor de arme cu efecte miraculoase (coifuri, săgeţi), pe care luptătorii le primeau în dar, trecînd la eroi şi chiar la oameni.

b. Demetra, a treia în ierarhie, după Zeus şi Poseidon, avea în grijă domeniul agricol, lumea vegetaţiei în general, aspect cu totul inedit în comparaţie cu mitologia elementelor. Aspectul se lămureşte mai bine prin apariţia fiicei sale, Persefona. Aceasta fiind răpită brutal şi dusă în Hades, se ajunge la situaţia că femeile, mamă şi fiică, să-şi împartă anul agricol în două sezoane, între bucurie (creşterea-rodirea vegetaţiei) şi tristeţe (pustiirea cîmpurilor); o prefigurare a dipticului viaţă-moarte. Artemis deschide şi ea un capitol nou în mitologie, ca spectacol al marilor olimpieni. Era zeiţa vînătoarei şi-şi petrecea viaţa peregrinînd prin codri şi cîmpii, în fruntea unei cete de luptătoare destoinice, stăpîne ale locurilor. Deducem că animalele existau deja, ca şi grînele, fără a afla împrejurările apariţiei lor misterioase. Mai înţelegem că era vorba numai de animale sălbatice, fioroase, monstruoase iar *vînătoarea* viza cunoaşterea şi, la nevoie, ocrotirea lor. Generaţia următoare, a

eroilor, s-a angajat în aventuri de îndepărtare sau de îmblînzire a lor.

c. Hades era echivalentul „celuilalt tărîm" din mitologia sumeriană, stăpînit de fioroasa Ereşkigal, zonă a întunericului şi a morţii. Deocamdată, avea, şi într-o parte şi în alta, numai conotaţie topografică, nu şi spirituală. A trecut multă vreme, plină de încercări şi de zbateri, pînă cînd oamenii „aleşi", adică înţelepţii, prezicătorii şi iniţiaţii să găsească formule de înţelegere potrivit cărora frica de moarte să fie „învinsă" iar oamenii să se autolinişteasca. Păstorii au găsit şi ei o variantă, tot de natură iluzorie. Avînd ca model viaţa plantei, au trecut şi existenţa omului printre efemeride. În primul caz, suportul vital îl constituia *bobul roditor*, real în sine; pentru al doilea, *nuntirea* avea conotaţie întăritoare, dar în plan moral.

d. Existau şi zei minori, de pildă, Pan, autorizat să aibă grijă de turme de oi şi de cirezi de vite. Se subînţelege că, în această fază, ele erau deja îmblînzite, deveniseră „folositoare". Răspunderea lui era fertilizatoare, prima condiţie a zeului (şi a eroului), aşadar „minoră"; de aceea apărea, în reprezentările plastice, în imagini caricaturizate. Dar şi Zeus lua chip animalier, după voinţă, ca atunci cînd a răpit-o pe Europa. Iar Paris, fiul legendarilor Priam şi Hecuba, a fost chiar păstor; şi-a petrecut tinereţea purtînd turme de oi şi de vite pe muntele Ida. În postura de tînăr păstor, Paris a fost solicitat de trioul Hera-Atena-Afrodita să aleagă modelul olimpian de frumuseţe. Afrodita, cîştigătoarea trofeului, l-a răsplătit, făgăduindu-i-o pe Elena, deşi măritată cu Menelau, ea însăşi de viţă divină: Zeus-Leda. Zeus a copilărit şi el pe Muntele Ida, pentru a fi salvat de urgia lui Cronos. Acolo a beneficiat de îngrijirea unor nimfe locale, fiind hrănit cu lapte de capră. Ambrozia şi nectarul reprezentau hrana zeilor, laptele era pentru păstori iar carnea de mistreţ sălbatic, pentru luptători ca Ahile. Platon avea să propună restricţii pentru oşteni. Eros face minuni: Afrodita, blestemată de Zeus pentru uşurătatea ei, se îndrăgosteşte de Anchise, un văcar tot de pe Muntele Ida, iar Hermes se angajează o vreme la munca de jos, slujind unui păstor arcadian de dragul fiicei acestuia. Ne spune şi Hesiod:

„Ea împreună cu Hermes, cireada de bivoli în staul.
Turma mițoaselor oi, ori turma de capre-n cîmpie,
Tot după plac, din puține, mai multe la număr le face.
Căci fiind singura fiică a mamei care-a născut-o,
Printre nemuritori cu mult respect e privită”.[1]

Mituri (legende) pe fond păstoresc. Mai cunoscută dintre toate este legenda despre *lîna de aur*, pentru care echipajul lui Iason a pornit în expediție marină pe celebra Argo, după numele unui meșter divin din familia lui Hefaistos. Era o corabie miraculoasă, fiind construită din lemn adus de pe Muntele Pelion. Își dăduse concursul și zeița Atena, ca să imprime expediției notă războinică. Și Solomon, regele iudeilor, a cerut să i se aducă lemn din Munții Libanului pentru a ridica cetatea sacră a Israelului, după cum tot de acolo a provenit „lemnul Crucii” pe care a fost răstignit Fiul Omului. „Dalbul de pribeag” stătea în așteptare pînă cînd fîrtații îi aduceau un brad „însemnat” să-l planteze la căpătîi, ca început de drum. Copacii înșirați pe înălțimi ori pe margini de ape prilejuiau, asemenea zeilor, multe și interesante supoziții fanteziste.

Echipajul a fost ales cu grijă. Lui Iason i s-au alăturat eroi vestiți în toată Elada, doritori să pornească în cursă lungă și să se întreacă între ei, să iasă la iveală cel mai bun. Așa se și întîmpla, dacă nu interveneau persoane intrigante, fie dintre zei, fie dintre oameni. Jenny March, consultînd multe izvoare antice, după cum rezultă din documentata sa carte citată aici, a identificat cîteva nume mai cunoscute dintre cei cincizeci de argonauți, după cîte locuri cuprindea corabia: Heracles, „cu ajutorul său Hilas”, Meleagru, „cel care mai tîrziu a ucis mistrețul calcedonian”, Zetes și Calais, „fiii zburători ai lui Boreas”, Periclimenos, „care avea puterea să-și schimbe forma în orice dorea”, Anceu, „îmbrăcat în piele de urs și înarmat cu un topor cu două capete”. Simpla lor descriere produce neliniște. Dar aveau de înfruntat primejdii pe măsură: Berbecul purtător de lînă din aur tors era înzestrat cu puteri năzdrăvane. Acesta

[1] Hesiod, *Theogonia*. În *Opere*. Traducere, studiu introductiv și note de Dumitru D. Burtea. Editura Univers, 1977, p. 38

zbura prin aer la mari înălţimi şi distanţe mari şi cunoştea graiul oamenilor; aparţinuse lui Hermes şi fusese pus la dispoziţia tinerilor Frixos şi Helle să-i scape de mama lor vitregă, Nefele. Pe scurt, expediţia argonauţilor este prima şi cea mai importantă ispravă iniţiată de un grup de eroi mitici. I se aseamănă, ca amploare, doar războiul de la Troia, cu precizarea că aici legenda mitică se întîlneşte cu legenda istorică, după cum depun mărturie cercetările arheologice.

Tot pe fond pastoral se desfăşoară multe dintre cele 12 munci ale lui Heracle. Spun „fond pastoral" cu rezerva de rigoare: Heracle preia rolul Artemisei, ducîndu-l mai departe cu violenţă, în sensul că se luptă, nu protejează animalele sălbatice şi dăunătoare (mistreţ, taur). Pot fi bănuite şi intenţii civilizatoare în unele secvenţe: *Grajdurile lui Augias*, *Căprioara din Cerinia*. Oricum, se constată că o nouă vîrstă păstorească începe după *muncile* lui Hercale (Hercule).

Păstoritul sălbatic. Textele mitologice pomenesc de fiinţe monstruoase, asemenea lui Polifem, care păstoreau turme obişnuite sau animale fantastice, vaci, capre, poate şi oi. Sălăşluiau în locuri greu accesibile, iar paznicii, slujitori ai unor eroi celebri, erau de temut. Tonul l-a dat Heracle în cea de-a zecea încercare grea. Sarcina lui era să-i aducă acasă lui Euristeu cireada lui Gerion din îndepărtata Eritie, numită şi Tărîmul Roşu. Locurile consacrate zeilor şi eroilor purtau denumiri ideatice (Olimp, colină imaginară, ca şi Kogaion la geto-daci, Pind, Arcadia, Creta, Atena), fabricate prin legende augurale. Cele încă necivilizate prin acte eroice (ne-„întemeiate") se separau după atribute negative în denumire, în cel mai bun caz, comune. „Tărîmul Roşu", unde monstrul Gerion se înfăţişa cu trei corpuri de la brîu în sus şi era invincibil, era cutreierat de „turme roşii", aşadar, cu o identitate ciudată. Mai mult, paznicul turmelor roşii era Euriton, un păstor fioros, ni se spune, ajutat de Ortos, un cîine „cu două capete". Gerion a fost învins în cele din urmă, iar „Tărîmul Roşu" s-a şters de pe linia orizontului, cu Euriton şi Ortos cu tot. Unele surse îl înfăţişează pe Gerion în tonuri sumbre, altele sunt mai blînde; de pildă, la Hesiod, în *Theogonia*:

„... fu ucis de Heracles voinicul în Erytheia,
Cea împrejmuită de valuri, cînd spre Tyrintul cel sacru
Boii cu fruntea lor largă mîna, cînd ucise de asemeni
Pe Euryton bouarul şi pe Orthos în ţarcul noptatic".[1]

Se practica şi hoţia de turme, nu numai *munca* heraclianã şi civilizatorie. Sunt citaţi, printre alţii, Dioscurii Castor şi Pollux. Aceştia „furaseră vitele verilor lor"; sau invers, „cei patru veri au furat împreună o mare turmă de vite din Arcadia", după care a început cearta. Parcă ne aflăm în Vrancea legendară ori „pe Argeş în jos". Uneori animalele, încă sălbatice, erau folosite drept daruri pentru stimularea faptelor eroice. Caii Xantos şi Badias fuseseră zămisliţi de harpia Podarge cuplată cu Vîntul de Vest. Ahile îi primise în dar, după anii de ucenicie la şcoala înţeleptului şi viteazului Chiron. Animalele, armele şi instrumentele muzicale căpătaseră statutul de daruri. Oamenii nu însemnau, deocamdată, mare lucru: doar ca păstori, ca luptători, ca navigatori, vînători, cîntăreţi. Primeau şi ei daruri „de sus". Încă nu le fabricau ei înşişi, după cum primeau îndrumări în privinţa navigaţiei, agriculturii, păstoritului.

Pe de altă parte, lumea zeilor părea cunoscută, organizată, disciplinată, atîta vreme cît se raporta la spaţiul olimpian. Cele 14 instanţe ale panteonului divin pledează în acest sens. Rămîne pe tapet dorinţa olimpienilor de a lua în stăpînire şi cunoaştere domeniile din apropiere: vegetal, animalier, etnografic. Eros era un mesager oportun. Iar dacă nu se realiza scopul dorit nici prin retorica manevrată de Apolo şi de Palas Atena, se recurgea la spadă şi la liră.

2. Păstoritul, nostalgie a înălţimilor şi a plaiului

Gîndirea mitică a vechilor greci cuprinde fenomene opozante (principii, realităţi, zei, eroi) ce se înfruntă aprig pînă la scoaterea definitivă din cursă a unuia dintre adversari sau pînă la menţinerea pe o direcţie intenţionat deviată. Aventura s-a repetat

[1] Hesiod, Idem, p. 33

în formă aproape identică de la o generaţie mitică la alta, de la uranieni la olimpieni, de la zei la eroi. De fiecare dată, chipul luptătorului căpăta altă înfăţişare, tindea, în fapt, să se umanizeze, iar adversarul, de regulă un „monstru", nu mai era de văzut. Cine ne poate spune cum arătau titanii? În documentele mitice, sunt prezentaţi dimensional, cantitativ, după grosimea muşchilor şi cantitatea de hrană îngurgitată. Cu timpul, li se atribuiau trăsături particulare, ca Meduza, Cerberul, Minotaurul sau şerpi fantastici, gorgone, hetaire. Olimpienii, la rîndul lor, se autocontrolau cu grijă, cu orgoliu şi cu demnitate, din dorinţa de menţinere neîntinată a legilor morale. Se remarcau zeii decişi să-şi ducă traiul în deplină austeritate, precum Palas Atena şi Apolo, purtătorul de arc şi de liră, după împrejurări, ca să indice echilibru şi măsură în planurile vitale ale existenţei: război, meşteşug, artă. Excesele amoroase ale lui Zeus, sancţionate doar de Hera, soţia sa, condamnată la castitate din nevoia de refacere a echilibrului familial, se justificau în înţelesul de „facere", de cosmogeneză continuă. Hera însăşi era implicată în această bătălie creatoare, poate împotriva ei. Dacă Zeus provoca o naştere adulterină (naştere ca oricare, chiar dacă el lua chipul unui taur mîndru, iar ea se numea Europa, una dintre muritoare), soaţa geloasă desăvîrşea „zidirea", dîndu-i inculpatei înfăţişare de astru ceresc, de pasăre, de rîu, de insulă. Ovidiu le numeşte, poetizînd, „metamorfoze". Nu era nici pe departe de transformare credibilă imaginar, ci de alt curs de viaţă produs prin violenţă. Zeii se arătau intoleranţi cu ei înşişi, pînă la cruzime, în opera de creaţie şi de finisare a „fragmentelor cosmice", pe baza principiilor ctitoriale ale *adevărului*, *binelui* şi *frumosului*.

Aceeaşi rîvnă s-a transmis şi „primilor" oameni, privind activitatea jurnalieră. Starea antropologică a omului cunoaşte stadii diferenţiale datorită schimbărilor în compoziţia corporală dictată de elementele primordiale: aur, argint, aramă, cum deducem din scrierile lui Hesiod; sau a rupturilor catastrofice: potopul lui Deucalion (la greci), potopul lui Zuisudra la asiro-babilonieni, potopul lui Noe la iudei. Hesiod informează în legătură cu cele patru vîrste antropogonice aflate într-un oarecare paralelism cu vîrstele eonice ale nemuritorilor. Au

existat, ni se spune, oameni *de aur*, *de argint*, *de aramă* şi, în sfîrşit, „Zeus Cronidul făcut-a al patrulea neam pe pământul/Mult roditor, mai cinstit, mai plin de curaj şi mai vrednic”.[1] Intenţia este de umanizare a creaţiei, şi într-un caz, şi în celălalt, astfel ca, în final, zeul să se întîlnească pe acelaşi „picior de plai” cu omul. Scrie tot Hesiod, în chip de premoniţie:

„Zeilor mult mai iubiţi le sunt muncitorii cei harnici,
Oamenii chiar îi iubesc, căci toţi urăsc pe cei trîndavi.
Munca-njosire n-aduce, doar lenea e ruşinoasă,
Trîndavul pizmă primi-va văzînd cum sporeşte belşugu-ţi,
Munca, iar faima, virtutea, apoi, urmează averii.
Fi-vei asemeni cu zeii, deci să munceşti e mai bine”.[2]

Vremurile istorice au tras cortina peste Olimp şi Kogaion, iar zeii, cu Zeus şi Zamolxis în frunte, s-au retras în mit şi în legendă. Oamenilor le-a rămas să-i pomenească în locuri alese şi în forme sărbătoreşti. Multe dintre cele lăsate par lămurite, afară de cîteva cărora nu le-au găsit rezolvare nici zeii, nici oamenii: faptul că omul este o fiinţă muritoare. I se arată doar semne care îl predispun spre triste meditaţii: zborul unei păsări, traiectoria unui astru, neliniştea unei mioriţe năzdrăvane. După tainele pe care le deţin, par a fi fost fiinţe divine, cîndva metamorfozate.

Astre călăuze. Victimizate, unele personaje mitice sunt destinate să împodobească „înaltul de sus” (sub forma constelaţiilor), altele rămîn repartizate „înaltului de jos” (rîuri, insule, zone muntoase). Par a fi *daruri* ale zeilor şi ale eroilor. Printre cele mai cunoscute constelaţii sunt cele ale Berbecelui şi ale Taurului, animale consacrate, datorită aventurilor eroice ale Argonauţilor, înainte de toate, Iason, Heracle, Tezeu. Primul, Berbecele, *dar* al lui Hermes (el însuşi, cum am văzut, îngrijitor de animale), pentru salvarea unor copii în pericol. Provenea, probabil, din prima vîrstă hesiodică, de vreme ce legendara vietate era împodobită cu fire răsucite din aur. După ce misiunea a fost încheiată, adică muritorul Frixos, fiu de rege, a ajuns în Colhida, Berbecul a fost iarăşi dăruit, de data aceasta lui Zeus,

[1] Hesiod, *Munci şi zile*. În vol. *Opere*. Idem, p. 63
[2]. Hesiod, Idem p. 68

care l-a primit cu încîntare şi l-a imortalizat în chip de constelaţie: „constelaţia Berbecului". Blana i-a fost atîrnată într-un stejar să lumineze depărtările, fiind păzită de un balaur care nu avea somn niciodată. Acolo au tăbărît argonauţii lui Iason, vitejii lumii de atunci.

Cu Taurul, devenit „constelaţia Taurului", a avut de furcă şi Heracle, şi Tezeu. Prima repriză s-a consumat în Creta, pe domeniul regelui Minos. În fapt, lupta trebuia dusă cu regele, nu cu Taurul. Heracle, în cea de a şaptea muncă a sa, primise porunca să-l ducă viu la curtea regelui Euristene (Peloponez). Apoi i s-a dat drumul Taurului, să peregrineze de unul singur, sălbăticindu-se şi devenind periculos pentru oameni. A intrat Tezeu în rol, care l-a capturat în localitatea Maraton ca să-l ducă la Atena. Cît priveşte imortalizarea în chip de constelaţie, a avut cîştig de cauză varianta în care Zeus însuşi a luat înfăţişare de Taur cînd a răpit-o pe Europa. Oricum, Taurul îşi continuă existenţa agitată şi în noua ipostază. Slujbaş al Soarelui, poartă sisific pe spinare ori între coarne chipul strălucitor al Aurorei, de data asta vestind lumina zilei şi a lumii.

A treia mare constelaţie cerească este Orion, eponimul unui celebru vînător al Antichităţii mitice, cu aventuri memorabile în manieră civilizatorie. Viaţa vînătorului era în strictă dependenţă de cea a animalelor sălbatice, meserie care s-a născut paralel şi în concurenţă cu păstoritul; şi păstorii erau în mare parte vînători. O fişă rezumativă găsim într-o lucrare de încredere, deja citată:

„Orion se găseşte imediat la sud faţă de constelaţia Taur, în care se află grupul Pleiadelor, aşa că el continuă încă să-şi urmărească iubirea pe cerul nopţii. Natural, ca un mare vînător, el e însoţit de un cîine, Constelaţia Cîinele Mare, care include strălucitoarea stea a Cîinelui, Sirius, «Pîrjolitorul», numit aşa pentru că apariţia lui a marcat un sezon de mare secetă în Grecia (...). Orion mai are în faţă un Iepure (Lepus) şi un Taur (Taurus), în timp ce un Urs (Ursa Mare sau Carul Mare) îl supraveghează de la distanţă. Cînd Scorpionul răsare, Orion apune"[1]. Fiecare

[1]. Jenny March, Idem, p. 47

olimpian din categoria celor 14 aleşi poate face minuni în zona sa, la cerere ori din proprie iniţiativă. „Dionysos i-a imortalizat pe însoţitorii săi aşezîndu-l pe Icar pe cer în constelaţia Boetos (Plugarul), pe Erigone în Fecioară şi pe Cîinele Mera în Canis Minor, Cîinele Mic”.[1]

Constelaţiile se împart şi se despart între Olimp şi Kogaion, între Pind şi Carpaţi, ţinîndu-se cont de ocupaţiile prioritare ale oamenilor, în faza lor post-antropogonică. Navigaţia (Argonauţii) figurează, firesc, în calendarul astral al sudicilor, cu Delfinul, Balena, Peştii şi Hidra; păstoritul s-a perpetuat intens şi îndelung la carpatici, cu Steaua Ciobanului ori Calea Laptelui. De oriunde se zăreşte, însă, şi Berbecul, şi Taurul, şi Bouarul, şi Carul Mic ori Carul Mare. O variantă carpatică şi păstorească a constelaţiilor o reconstituie Emilia Şt. Milicescu, în termenii următori:

„Tot privind cerul în nopţile senine, păstorii au asemănat constelaţiile şi petele din lună cu scene din viaţa lor, multe legate de interdicţii. Aşa, petele din lună le-au apărut ca imaginea ciobanului pedepsit că n-a purtat oile la iarbă bună şi le-a lăsat să rabde de sete, a adormit şi turma s-a risipit ori a fost furată. Ion Ichim arată un grup de stele despre care spune că este fata cu jumătate de pită în mînă. Cu cealaltă l-a ispitit pe cioban, ca şarpele biblic pe Eva, făcîndu-l să uite grija turmei, vină pe care o va ispăşi cu moartea. Petre Golea, ca şi ceilalţi păstori, priveşte cerul stînd în genunchi, transmiţînd şi ascultătorilor tulburarea de care este cuprins. La asfinţit îi apare «Stîna şi ciobanul cu oile în tîrlă». Ocolul este încăpător, mărginit de opt stele mari şi rotunde, împrejurul oilor care i se arată ca o puzderie de stele mărunte una lîngă alta. Mai încolo, iată, se vede «Fata cu coromîsla» formată din patru stele în linie dreaptă, închipuind cobiliţa de capătul căreia atîrnă cîte o stea mai minunată – cele două găleţi cu apă ale fetei, pe care mi le arată Mitu Nedelcu. Ion Ichim urmăreşte cu caţa stelele ce compun «Carul cu iarbă al ciobanului», panglica lată a «Căii lactee» care se mai numeşte şi

[1] . Jenny March, Idem, p. 173

«Drumul robilor» sau «al rătăciţilor», cu un capăt la răsărit şi altul la apus...".[1]

Daruri fermecătoare. Artele constituiau altă categorie de *daruri*. Veneau din partea Muzelor, trei nominalizate la „început", Caliope (Cîntăreaţa – vocală), Clio (Naratoarea – Istoria, în înţelesul comun) şi Euterpe (Bucuria – cu efecte estetice, dar şi terapeutice, „medicinale"); apoi şapte, fiind adăugate: Melpomene (Teatrul tragic), Terpsichere (Dansul), Erato (poezia lirică), Urania (Astronomia). Apăruseră din necunoscut, ca Moirele, în chip de zeiţe, dar numai spre bucuria zeilor, nu a oamenilor de rînd. Zeii petreceau între două reprize marţiale, tăifăsuind între ei şi ascultînd ode şi epode destinate lor, cum aflăm din Hesiod:

„Corul acela sacru, zeiesc, de-asemeni era, iar în mijloc
Fiul lui Zeus şi Leto-nstrunează lira-i de aur.
Clar se zăreşte Olimpul în faţa-nălţimii pe care
Zeii îşi au adunarea, sclipiri orbitoare, cunună,
Sfatului nemuritor: zeiţele Pieridene
Muzele, imnul şi-l cîntă, de crezi că e vie-a lor voce."[2]

Muzele îşi aveau lăcaşul în preajma Olimpului (în Pieria, de unde denumirea de Pieridene, din versul lui Hesiod), exercitînd influenţe benefice, în stil propriu, asupra nemuritorilor, pînă la seducţie. Însuşi Hades s-a lăsat sedus de flautul lui Orfeu, ascultat în subterane cînd s-a învoit s-o elibereze pe Euridice. Citim:

„Muzele erau cele mai puternice cîntăreţe din lume şi, ca toate divinităţile, se răzbunau pentru orice provocare la adresa puterilor lor. Cînd mai tîrziu bardul Timiras s-a lăudat că le poate depăşi în cîntare, l-au orbit şi i-au luat însuşirile muzicale şi poetice. Fiicele lui Pieros, pentru o îndrăzneală similară, au fost transformate în coţofene".[3]

---

1. Emilia Şt. Milicescu, *Introducere* la " *Mioriţa*" *la dacoromâni şi aromâni- Texte folclorice*. Ediţie îngrijită de Nicolae Saramandu. Introducere de Emilia Şt. Milicescu. Editura Minerva, 1922, p. XIII-XIV

2 .Hesiod, *Scutul lui Achile*. În vol. *Opere*. Idem, p. 93

3 .Jennx March, Idem, p. 41

Apolo, ca patron al muzicii şi al artelor, avea muzele de partea sa. De aceea îşi permitea să fie aspru cu supuşii (doar era fiul lui Zeus şi al titanidei Leto), zei ori muritori, care nu respectau regulile jocului, adică nu-i recunoşteau talentele. Este cazul lui Marsias. Acesta învăţase să cînte din flaut şi începuse să se laude mai mult decît trebuia. De aceea, purtătorul de arc şi de liră, Apolo, l-a provocat la întrecere. Sfîrşitul a fost tragic pentru bietul Marsias, căci fiul lui Zeus era de o mare cruzime în asemenea împrejurări.

Limitaţi în capacitatea lor de exprimare, muritorilor nu li se îngăduia să-i imite pe cei de sus, adică să-i evoce în forme narate sau cîntate. Orfeu era unul de-al lor, adică dăruit de muze şi recunoscut de Apolo însuşi. Avea acces la flaut şi la liră. În calitate de cîntăreţ recunoscut de zei a fost acceptat pe corabia Argo, printre luptătorii de faimă. În această expediţie, arcul (săgeata, lancea) s-au asociat „prima dată" cu lira (ori cu flautul).

„Cînd totul a fost pregătit, au pornit bucuroşi, cu Tiphys la cîrmă şi vîslaşii trăgînd la rame pe sunetele lirei lui Orfeu (...). «... în cadenţa lirei lui Orfeu, loveau cu vîslele năvalnicul, spulberîndu-l cu vuiet mare. De-o parte şi de alta spuma ţîşnea din întunecata mare, ce se tînguia amarnic din pricina puternicelor lovituri ale voinicilor vîslaşi. În lumina soarelui, armele de pe corabia care pleca se învederau ca flăcările; necontenit în urma ei rămîneau dungi clare de spumă asemenea cărărilor ce străbat cîmpia înverzită»".[1]

Cîntecul întărea ca prin farmec forţele vîslaşilor şi ale luptătorilor. Ne amintim că pe Argos, alături de marii eroi, Iason, Heracles, Tezeu, Meleagru, de Orfeu şi de alţii se aflau şi „clarvăzătorii" Idmon şi Mopsos, adică profeţi sau înţelepţi ai vremii. A intrat în tradiţie ca echipajele expediţiilor războinice să includă cu necesitate cîntăreţi şi profeţi; de pildă, Tiresias în Războiul Troian, Amfioros în *Cei şapte contra Tebei*. Cîntecul, profeţia şi medicina erau arte înrudite prin efectele lor terapeutice. Primele două fiinţau ca daruri; ultima se învăţa şi se moştenea. Asclepios (Esculap la romani), neam de şarpe, a

1. Jenny March, Idem, p. 111

învăţat meseria de la atoateştiutorul Chiron, apoi i s-a consacrat un templu în Epidaur. Şi-a transmis arta fiilor Mahaon şi Podalirios, iar meşteşugul-artă s-a generalizat. Astronomia (redusă, deocamdată, la „cititul" în stele, altfel spus la un fel de dialog cu galaxiile, divinităţi înţelepte la origine) a urmat un destin asemănător.

Cîntecul, dansul, profeţia („clarviziunea") sunt *daruri* vizînd, mai întîi, înzestrarea spirituală a celor aleşi de zei şi de muze. Se adaugă a doua categorie de daruri, însoţitoare artelor, anume instrumentele muzicale. Ele sunt emblematice, cum s-a văzut (şi se va mai vedea) la zeul-păstor, Dumuzi, la Orfeu şi la păstorul carpatic. Grecilor li se recunoşteau două instrumente identitare, *flautul* şi *lira*. Naiul era atribuit zeului Pan, dar acest instrument avea o circulaţie mai largă, euro-asiatică. Legendele mitologice pun pe seama zeiţei Atena inventarea flautului, impresionată de bocetele gorgonelor la moartea Meduzei, sora lor, decapitată de Perseu. Dar cînd zeiţa a încercat să cînte din flaut, cu intenţia de a imita jelania gorgonelor, a văzut că faţa i se deformează. Asta a făcut-o să arunce flautul, sortindu-l oamenilor. L-a găsit satirul Marsias, după care a urmat întrecerea cu Apollo, unul cîntînd din flaut, celălalt din liră.

Lira este opera lui Hermes. Zeul s-a folosit de carapacea unei broaşte ţestoase drept cutie de rezonanţă, la care a adăugat şapte fire improvizate pentru coarde. Nici el n-a fost mulţumit de propria-i invenţie, aşa că a dăruit-o lui Amfion, viţă de rege teban. Pe scurt, instrumentele muzicale citate au apărut din iniţiativa zeilor ca să ajungă la oameni. Deocamdată, în faza mitică şi olimpiană, lira era destinată zeilor, flautul muritorilor în general, iar naiul pentru păstori în special.

Problema interdicţiilor, reală o vreme, a fost regîndită pe parcurs. O variantă ne-o propune Socrate. Condamnarea lui avea ca temei nerespectarea unor forme ale legislaţiei olimpienilor menţinute în viaţa Atenei prin conducătorii devotaţi tradiţiei. Filosoful invoca *daimonul* care, pretindea el, îi călăuzea gîndurile, în locul zeului. Explicaţia putea fi acceptată cu îngăduinţă, întrucît nu era suficient de explicită. Deranja în chip evident schimbarea denumirilor (zeu/ daimon) şi, mai ales,

situarea noului venit (daimonul) în interiorul profund al omului devenit, astfel, independent şi conştient de sine. Se dădea curs propoziţiei antropocentriste, a lui Protagoras, gînditor admirat de mai tînărul Socrate: „Omul este măsura tuturor lucrurilor".

A doua variantă de răspuns se poate pune pe seama lui Platon, cînd atenianul susţine că inspiraţia este o stare de transă. În actul comunicării artistul se află întru totul sub stăpînirea zeului, fără a-şi putea explica totala pierdere de sine. Pentru moment, vocea lui este însăşi vocea zeului, în firea ei aleasă şi divină. Dar celebra ironie socratică dezvăluie neîncrederea faţă de asemenea situaţii confuze, îndeosebi în dialogurile *Hippias Maior* şi *Ion* din scrierile lui Platon, dovadă intenţia de corectare a dogmelor olimpienilor, tendinţa de nesocotire a străvechilor interdicţii. Prima parte a dialogului mi se pare edificatoare prin fraze adresate lui Hippias, de tipul: „Mi se pare că procedezi tare înţelept, Hippias, vorbind şi gîndind aşa"; „Rezultă că, întrucît nu-ţi dau bani şi nu-ţi lasă în grijă pe fiii lor, spartanii contravin legii". „Că tare mai vorbeşti frumos, Hippias".[1] Sau lui Ion: „Vrei să spui oare că rapsodul ştie mai bine ce vorbe trebuie rostite decît însuşi cel care cîrmuieşte pe mare o corabie bătută de furtună?"; „Şi-acum spune-mi, de vreme ce cunoşti arta militară, o ştii oare ca un cunoscător, sau poate ca un rapsod?"[2]. În aceeaşi ordine de idei se înscrie şi teoria mimesisului, precum şi a „treptelor" de reflectare în întruchiparea adevărului artistic, care nu este decît *unul*. Artele se diferenţiau calitativ, după cei vechi, în funcţie de capacitatea de a se apropia ori îndepărta de lumea zeilor: oda în raport cu epopeea şi cu teatrul tragic. Comedia şi poezia erotică (Aristofan, Safo) apăreau ca forme disidente; nu şi odele pindarice.

Sunt lăudabile eforturile oamenilor de vază ai cetăţii ateniene de a conceptualiza experienţele artistice ale înaintaşilor, puse iniţial pe seama zeilor, muzelor şi eroilor. Au dat naştere, precum se ştie, gîndirii filozofice propriu-zise şi, prin derivaţie, judecăţilor estetice coerente, logice, de tip

1. Platon, *Hippias Maior*. În vol. *Opere* II. Ediţie îngrijită de Petru Creţia. Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, p. 72, 79
2. *Ion*, Idem, p. 148

calitativ şi cu funcţie stimulativă pentru actul creator. Schimbarea de perspectivă este doar una de accent, nu de minimalizare a unei părţi în defavoarea celeilalte; un demers profitabil stabilităţii şi permanentizării cursului existenţei umano-cosmice, pe baza principiilor *ordine* şi *măsură*. Asta îşi doreau şi olimpienii în luptă continuă cu ei înşişi şi în căutare de identitate. Ordinea şi măsura erau, în fapt, semne distinctive ale civilizaţiei, în opoziţie cu barbaria, şi se aduceau la cunoştinţa generală a membrilor cetăţii prin dialogurile deschise care aveau loc în *forum*.

Plaiul şi stîna. Asociată cu plaiul, stîna dobîndeşte un loc de marcă în conştiinţa celor din apropiere. Acolo se petrec întîmplări senzaţionale care arată traiul greu şi plin de primejdie al păstorilor, cum dezvăluie texte de tipul *stîna părăsită* sau *stîna prădată*; dar şi întîmplări cu înţelesuri mai adînci, care merită reţinute ca legende cu învăţături morale. Stîna este un loc în slujba Olimpului, de ocrotire şi de formare a unor eroi aleşi de *moire* să îndeplinească roluri mari în existenţa agitată a celor de sus, ca şi a celor de jos. Legenda lui Oedip este cea mai cunoscută dintre toate, circulînd ca naraţiune mitică şi în prelucrări literare devenite celebre, în Antichitate ca şi în culturile europene. Se ştie, aşadar, că în momentul în care Laios, consultînd oracolul de la Delfi, a aflat ce soartă îi pregăteşte destinul prin naşterea fiului său, Oedip a fost abandonat, condamnat dispariţiei. Un păstor l-a salvat. Nu a dus pînă la capăt însărcinarea primită să-l lase să moară în pustietate, ci l-a adoptat şi l-a obişnuit cu viaţa păstorească în toate aspectele ei cotidiene, pînă ce eroul a ajuns la maturitate. Şi prima parte a existenţei lui Paris a cunoscut aceeaşi schemă predictată de moire. Tot un păstor l-a salvat, ajutat de o ursoaică. L-a alăptat cîteva zile, după care a venit rîndul păstorului să-l îngrijească pe viitorul erou al Troiei. Se dovedeşte că anumite vietăţi, sigur *înzestrate*, găsesc o mulţime de modalităţi de a veni în ajutorul celor aflaţi în primejdie. Întîmplarea face că şi Elena îi datorează unui păstor faptul că a reuşit să vadă lumina zilei. Salvatorul nu era un păstor obişnuit, de vreme ce intra în dialog cu divinităţile. Dar n-a făcut mare

lucru, a găsit doar un ou de gîscă pe care i l-a dus Ledei. Ea l-a păstrat cu grijă, iar la timpul sorocit s-a născut Elena cea vestită.

Altă legendă despre păstorul care adoptă copii părăsiți o reconstituie Jenny March din diferite documente mitice şi literaturizate. Este vorba de „povestea tristă" a unei fiice de rege, Alope. Tatăl ei se numea Cercion şi domnea în Eleusis. „A fost iubită de Poseidon şi a rămas gravidă, dar s-a speriat de mînia tatălui ei şi şi-a ascuns starea. Într-un sfîrşit, fiul ei s-a născut, şi acum se temea şi mai tare, aşa că l-a îmbrăcat în haine călduroase şi l-a lăsat să moară undeva la ţară. Băiatul a trăit pentru că l-a alăptat o iapă – fără îndoială trimisă de Poseidon spre a-i îngriji fiul.

Curînd, un păstor a găsit copilul şi l-a dus acasă, apoi l-a dat unui alt păstor, dar cei doi s-au certat pentru hainele fine pe care le purta copilul. Incapabili să rezolve problema, i-au cerut lui Cercion să arbitreze, şi el a recunoscut hainele ca fiind făcute dintr-o rochie a fiicei sale. Adevărul ieşise deci la iveală. A închis-o pe Alope şi a lăsat-o să moară, apoi a expus copilul pe cîmp pentru a doua oară. Iapa a venit din nou, şi iarăşi păstorii l-au găsit şi l-au dus acasă. De astădată a fost crescut pînă la maturitate. I s-a dat numele de Hipotoon, «iute precum un cal», nume care amintea atît de iapa care îl alăptase, cît şi de Poseidon, zeul cailor. Mai tîrziu, cînd Tezeu ajunsese deja la putere în Atena, l-a pus pe Hipotoon rege în Eleusis".[1]

Oedip a peregrinat prin Grecia, deşi orb, să destăinuie oamenilor năpasta ce s-a abătut asupra vieţii sale, de la Teba la Delfi, la Crotona... Călătoria a continuat mai ales postmortem, în chip de poveste şi pe arii mult mai întinse decît în timpul vieţii celui victimizat de soartă. O dovedeşte, printre multe altele, o carte semnată de doi maeştri contemporani ai comparatismului mitologic, Jean-Pierre Vernant şi Pierre Vidal-Naquet (*Oedipe et ses mythes*, Editions Complexe, Bruxelles, 1988). Trecînd peste unele înclinaţii tributare psihanalizei de tip freudian, de pildă paricidul, incestul, infirmitatea (*boiterie*), să reţinem capitolaşul *Un Oedipe roumain*, pe baza unei variante folclorice dintr-o

[1].Jenny March, Idem, p. 178

colecţie realizată în sudul Dunării, pe valea Timocului, de Cristea Sandu. Este reprodus şi textul în întregime, purtînd forme adaptate la condiţii specifice. Semnalarea ar fi rămas nesemnificativă, de însemnătate restrînsă, locală, dacă nu s-ar fi descoperit şi o variantă culeasă de Nicolae Labiş în zona suceveană şi dată publicităţii de literatul Nicolae Cârlan, într-o lucrare documentară, consacrată poetului. Dar despre asta am scris pe larg în altă împrejurare.

Tirania muzelor. Cîntăreţii-poeţi (cuvîntul *poet* încă nu se definise în vremurile clasice ale olimpienilor) încercau şi ei să se desprindă de tirania muzelor; nu în manieră atît de tensionată şi de curajoasă precum gînditorii de profesie din şcoala socratică, ci în forme jucăuşe. Cîteva secvenţe, distanţate în timp, pot fi edificatoare. Tonul îl dă Homer: „Cîntă Zeiţă mînia ce-aprinse pe-Ahil Peleianul...". Şi Hesiod. *Theogonia* începe astfel:

„Muzelor din Helicon cîntare slăvită să-ncepem,
Celor ce au stăpînirea în sfîntul şi marele munte.
Şi împrejurul fîntînii limpezi, cu zvelte picioare,
Lîngă altarul Cronidului plin de putere, dansează,
Care lăindu-şi întîi făptura plăpîndă-n Permessa,
Ori în fîntîna din Hippos sau în divina Olmeia,
Coruri măiestre încheagă pe-a Heliconului creastă
Şi luminîndu-se, mişcă picioarele, neobosite".[1]

Odele lui Pindar sunt *imitaţii* de întîiul grad, în sensul că evocă direct şi imnic faptele zeilor şi ale eroilor:

„Harfa de aur a lui Apollo şi a vioriu buclatelor
Muze, legiuită avuţie!
În a lor stăpînire eşti tu; de tine ascultă.
Ritmicul pas dintîi la sfintele sărbători..."[2]

„Strofa" alternează cu „antistrofa", secondate de „epodă", asigurînd textului măreţie şi ritmică dinamică pe măsura desfăşurării inventarului de acţiuni alese. Investitura de cîntăreţ conferă un statut privilegiat celui în cauză, iar acesta ţine să se

1. Hesiod, *Theogonia.* În *Opere*, Idem, p. 25
2. Pindar, P*ythianica întîi*. În *Ode*, Idem, p. 5

delimiteze cu orgoliu de muritorii incapabili să înalțe imnuri de preamărire și de slavă:

„Minuni sunt multe și cîteodată muritorii
Spun peste adevăr vorbe
Măiestrite și povești
Cu ispititoare minciuni”.[1]

Ovidiu îl urmează pe străbunul Hesiod, pentru că descrie, nu re-scrie, întîmplările olimpienilor, cu acribie, așa cum „s-au petrecut” în interiorul castei. Ele au fost deconspirate în chip de „metamorfoze”, față de contemporanii romani, nu și față de bănuiții trăitorii pe aceeași treaptă mitică. Am văzut că lauda peste măsură în deprinderea unui meșteșug artistic trezea mînia celor de sus. Hesiod face o referință vagă, referitoare la muritorii capabili doar de „ispititoare minciuni”; am spune, după Aristotel, mimesis de al doilea grad, copie palidă, abatere. Ovidiu semnalează o întîmplare dramatică pe aceeași temă. În *Cartea a patra* din *Metamorfoze* fiicele lui Minyas se închid în casă și se încing într-o competiție de narațiuni amoroase puse pe seama zeilor; bîrfe obișnuite în momente petrecărețe. Dar se nimerise să fie vremea sărbătorilor bachice, iar fetele dizidente cîntau-narau și, în același timp, meșteșugeau pînze de casă. Era un amestec de activități pe gustul, poate, al lui Socrate, nu și al tradiționaliștilor care diferențiau și ierarhizau momentele executării meșteșugurilor. Au fost pedepsite, adică metamorfozate în păsări. În schimb, în *Bucolicele* lui Vergilius, narațiunea (-cîntare) capătă dezlegare și pentru muritori. Cele douăsprezece cînturi ale cărții înfățișează grupuri de păstori ori de agricultori care se întrec în competiții artistice după modelul înaintașilor. Ca și în odele pindarice consacrate întrecerilor sportive tutelate de zei, povestașii din *Bucolice* se bucură de recunoaștere publică și primesc daruri.

Deducem că artiștii formați la școala oralității, cîntăreți la rîndul lor, buni naratori și imagiști, au parcurs un traseu paralel și în multe privințe asemănător cu elitele formate prin scriere. Este drept că acestea din urmă își menținеau privirea ațintită

1. Pindar, *Olimpica întîi*. În *Ode*, Idem, p. 14

spre Olimp şi se lăsau în voia muzelor. Dar anonimii se visau hălăduind cu turmele pe plaiurile Pindului ori ale Carpaţilor, respectînd, însă, legi ritualice severe pentru a se asigura de *ordine* şi de *măsură* în momentele de graţie ale *spunerii*. Atunci, „înaltul de sus" se întîlnea cu „înaltul de jos", ca în seara de Crăciun cînd „cerul se deschide", iar oamenii iniţiaţi reuşesc să descifreze mesajele animalelor năzdrăvane vestind cursul vremii. Poveste nouă şi veche de cînd lumea, care s-a întîmplat *aievea* şi în Vrancea.

Capitolul III

TRANSHUMANȚE SUFLETEȘTI ȘI DE IMAGINE

Dacă oralitatea favorizează „imposibile îmbinări de genuri" şi de experienţe sufleteşti, să constatăm, în contrareplică, „posibile" asocieri de imagine. Sub autoritatea Cerului, care „se deschide" miraculos în noaptea de

Crăciun, animalele îşi vorbesc trasmiţînd mesaje „de sus" celor vrednici să le perceapă. Dumnezeu ia chip de cioban şi de gospodar, Maica Domnului îşi caută înlăcrimată Fiul, iar săteanul aşteaptă colindătorii în casa cu icoane, în linişte şi cu solemnitate ritualică. Începe un nou an agro-păstoresc, turmele se pregătesc să urce pe plai şi se doreşte belşug de vite şi de grîne.

„Cele bune, să se-adune…" era urarea în asemenea momente augurale, de an şi de familie, realităţi asociate în firea şi în curgerea lor. Urmează un parcurs greu, de mai multe ori încercat. Poate aşa se justifică partea complementară a sentinţei citate: „… cele rele să se spele". Răul stă în apropiere, nesmintit. De aceea, o modalitate de salvare este, măcar o clipă, înălţarea în sărbătoresc şi în sacru, a situării, pe cale ritualică, în „zarişte a mitului" şi a drumului spre „centru". Sunt chemate toate puterile benefice, punîndu– se în act un mare număr de obiceiuri şi de credinţe, de cîntări şi de jocuri solemne. Socialul nu-şi arată aici faţa cu ştiuta lui învrăjbire. În casa bogatului, ca şi în bordeiul săracului se aprinde cu aceeaşi emoţie lumina speranţei în ziua de mîine. Sărăcia, boala, frica de moarte sunt încredinţate lui Dumnezeu, poate cu prea multă naivitate în ortodoxia veacurilor trecute, mai prudent şi mai pragmatic astăzi. Sărbătorescul

vestit de colindători are menirea să vindece toate durerile lumii. De aceea cunoaşte periodicitate şi se caracterizează prin dăruire de sine şi prin amplă participare. Fastul strălucitor şi tăria în credinţă au trezit comentarii pe tonalităţi variate; din partea gîndirii pozitiviste şi sociologizante. Este un alt aspect al problemei; mai ales că angajează problematica existenţei şi a morţii, esenţa oricărei religii, ca şi a ştiinţei, dar cu instrumental propriu şi cu rezulatate pe măsură.

1. Dumnezeu cioban

Unde s-a mai pomenit? Acolo unde chiar s-a întîmplat: pe-un picior de plai şi sub o zare de mit, adică nicăieri şi peste tot unde se presimte că „moartea strigă la fereastră". Se cunoaşte un text de colind în care Dumnezeu îşi ceartă turma, ca orice păstor pe pajişte. Este vorba de un text din colecţia lui Sabin Drăgoi, cel mai important, mai sigur şi mai valoros dosar de documente folclorice pe această temă. Tocmai de aceea i se face loc aici, în întregime:

„Pe cel cîmp verde-nflorit,
Holerunda lerui, Doamne,
Paşti-mi o turmă de oi.
Dar la oi cine-mi şedèa?
Şi-mi şedèa pe-un buciumaş
Şi-mi zicea-ntr-un fluieraş.
Cum îmi zice, oi îmi strînge,
Cum îmi trage, oi întoarce.
Grăia zeul Dumnezeu:
« – Bată-vă focul de oi,
Că de cînd sunt eu la voi
Am albit la cap ca voi».
Sàrea miala d-ocheşea,
Sàrea-n vînt,
Sàrea-n pămînt
Şi din grai aşa grăià:
«Nu ne, Doamne, blestemà.

Numai, Doamne, îți alege,
Nouă sute de oi șute,
Și vreo zece berbecei
Și Te du la tîrg cu ei.
Îți fă, Doamne, un covor,
De-nalt cît e statul Tău,
De larg cît e brațul Tău».
Și te, Doamne, veselește”[1].

O variantă a imaginii *Dumnezeu cioban* s-a găsit la Hudești-Botoșani, în repertoriul cîntărețului Herțan Constantin (51 de ani) și culeasă în 1948. Poartă titlul *Colind:*

„Pe cel rit cu flori frumoase,
Ce turmă de oi se vede?
Dar la oi cine-I păstor?
Păstor este Dumnezeu
C-un topor încolțurat,
Cu flueru-nferecat.
Da cu flueru-așa zicea,
Toate oile plîngea,
Numai o oaie peste oi
Ea din gură așa grăia:
Domnul nostru și dragul nostru,
Scoate-ne din iarnă-n vară,
Că noi bine te-om cinstire:
La Sîngiorz,
C-un miel frumos,
La Ispas,
C-un dulce caș”.[2]

Cîteva precizări:

a. Este prezent aici chiar Dumnezeu în persoană; mai mult decît atît, Domnul nu pare a fi stăpîn, ci mai curînd, slujbaș, cum rezultă din versul: „Că de cînd sunt eu la voi”. Se vede pus și în situația de a primi sfaturi.

---

[1] Sabin Drăgoi, *303 colinde cu text și melodie*. Craiova, Scrisul Românesc, 1931, p. 17-18

[2]. *Mioriția la dacoromâni și aromâni – Texte folclorice*. Ediție îngrijită de Nicolae Saramandu și Emilia Șt. Milicescu. Editura Minerva, București, 1992, p. 68

b. Natura „blestemului" nu este clară: păstorul divin a albit ca şi oile. În fond, ce supărare poate fi aici? Nu cumva, prin comparaţie, turma întreagă era înălţată la albul pur, celest? Blestemul se redimensionează în direcţia mitificării semantice, în acord cu: „Eu *sunt* cel ce *sunt*" .

c. Partenerul de dialog al păstorului divin este selectat în spirit perfect mioritic: mioara năzdrăvană, înţeleaptă şi oacheşă, semne distinctive.

d. Schimbul de mesaje urmează regula ritualică îndătinată: Dumnezeu pune în rol obiectele sacre dumuziene, anume *buciumaşul* şi *fluierul*. Acestea au puterea magică de întoarcere a turmei şi de adunare laolaltă. Ca să intre pe aceeaşi lungime de undă, mioara „aleasă" din mulţime are partitura ei, adică „sare în vînt", „sare-n pămînt". Nu se face risipă de retorisme, de secvenţe narative, colindele asigurîndu-şi conciziunea prin limbajul gestic.

e. Sfaturile ce se dau păstorului divin merită o atenţie specială. Oile se autosacrifică. Este în firea lucrurilor: turma, în mare cantitate numerică, în vreme ce berbecii sunt sacrificaţi mai puţintei, aproape simbolic. Le bănuim ţinuta mirifică, de bestiar fabulos, purtînd coarne măreţe şi solarizate.

f. Nu este vizată o recompensă materială în genul economiei de piaţă, nici măcar în sens ortomănesc, pe placul lui Nechifor Lipan, ci una ideală, în scopul într-ajutorării partenerilor cosmici: Dumnezeu este sfătuit să– şi cumpere un *covor*, dar nu să-l întindă pe vreun perete pentru împodobirea casei, ci să-l transforme în port păstoresc. Aşa indică versurile:

„De-nalt cît e statul Tău,
De larg cît e braţul Tău".

Varianta din Hudeşti, vine în completarea portretului, în latura lui mioritică, prin versurile ce indică însemnele consacrate: „Păstorul este Dumnezeu,/C-un topor încolţurat, cu flueru-nferecat". Să ne imaginăm că Dumnezeu a dat ascultare îndemnului înţeleptei mioare: a vîndut (-sacrificat) oile şi şi-a cumpărat o îmbrăcăminte pe măsură şi trebuinţă. Să ne mai imaginăm că păstorul divin, astfel echipat, se reîntoarce printre

săteni. Impresia posibilă o aflăm dintr-un colind din aceeaşi colecţie:

„Eşiţi, eşiţi mari boieri,
Colindăm, Doamne, colindăm,
De vedeţi pe Dumnezeu,
Cum coboară de frumos,
C-un hojmînt pînă-n pămînt,
Scris e-n pieptulu Domnului,
Scris 'e raza soarelui.
Iar în dosul soarelui,
Scrisă-i luna şi lumina.
Dar în brazii umerei,
Scris îşi doi luceferei.
Mai în jos de mînecele,
Scrise-s stele mărunţele.
Dar în poala Domnului,
Scris îs juni colindători.
Rămîi vesel cest domn bun…”[1] .

Dumnezeu (-păstorul) coboară în mai multe chipuri printre săteni. Uneori o face firesc, sub semnul lui „eşiţi, eşiţi”, din colindul de mai sus; sau apare direct din cer, în seara lui Crăciun şi se aşază, neinvitat, la masa gospodarului, orînduită sărbătoreşte sub păretarul de icoane, cu făclii aprinse şi aşteptînd colindătorii. De fiecare dată, poartă costumul cu podoabe cosmice, aşa cum i l-a confecţionat, imaginar, mioara năzdrăvană. Şi gospodarul, spuneam cu un anume prilej, are bucurie să petreacă la masa Domnului din ceruri, întinsă sub poala copacului mirific, între sfinţi şi între cumetri. Tatăl ceresc îl întîmpină cu drag, cum fusese şi el primit cînd călătorise printre săteni ori îndeplinise rolul de păstor divin:

„Grăi domn din ceruri,
« – Drag boier bătrîn,
La masă şezîndu,
Şezînd şi rîzîndu,
Cu mere jucîndu,

[1] Sabin Drăgoi, Idem, p. 67

Şezi şi-mi hodineşte
Şi te veseleşte!»”[1].

Sunt aspecte de comportament, cu ducere şi cu întoarcere, care apropie pînă la familiaritate chipul lui Dumnezeu din ceruri cu al gospodarului ideal de pe pămînt, ridicat, sărbătoreşte, de la treapta de om la aceea de domn.

Covorul cosmic indicat de mioara năzdrăvană şi purtat „prima dată” de însuşi Dumnezeu în chip de cioban se distribuie ca dar şi altor susţinători vrednici. Balada de curte feudală scoate în evidenţă figuri de domnitori care, de regulă, se bucură de simpatie în mentalul folcloric. Colecţiile tradiţionale cuprind multe texte de această natură. O să apelez doar la două, din cunoscuta antologie a lui Al. I. Amzulescu. Este vorba de baladele *Mircea Ciobanul* şi de *Oprişean*. Ambele tratează tema recunoaşterii dintre fraţi, învăluită în forme mitico-legendare, dar în evident proces de istoriere. Numele lui Mircea Ciobănaşul se păstrează în titlu şi pe parcursul naraţiunii, însă este invocat într-un distih introductiv şi Negru Vodă, ca să se menţină ambuguitatea legendă/ istorie:

(„Din oraş, din Cîmpulung,
La poarta lui Negru-Vodă,)
Genunchiat-a, frate,
Genunchiat-a, dragă,
Că-i d-un mic de ciobănaş”[2].

Unul dintre eroi este domnitor, celălalt, simplu cioban. Compoziţia cuprinde două elemente semnalabile care se repetă şi se amestecă în stilul narativ al speciei: o întîmplare năprasnică petrecută în timpuri imemoriale şi care a dus la răzleţire şi la schimbare de destin; portretul cu însemne tainice. Acesta iese la iveală în momentul final şi decisiv al recunoaşterii. Elementele de limbaj sunt aluzive, pentru a se lăsa impresia unui început de familie aleasă şi dăruită în clipe augurale de către

[1] Idem, p. 50
[2] Al. I. Amzulescu, *Balade populare româneşti,* III. Introducere. Indice tematic. Antologie. Ediţii critice de Folclor. Genuri. Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1064, p. 18

ocrotitorul divin; şi început de domnie, fixată geografic şi legendaro-istoric.

Fratele aflat în scaun domnesc, din varianta în discuţie, se numeşte Ciobănaşul; celălalt joacă rolul păstorului bogat şi gospodar, asemenea lui Dumnezeu din exemplele anterioare. Se resimte oarecare tautologie în onomastică: Mircea (din Mircea Ciobănaşul), dincolo de radicalul *mir,* pare un (pre)nume consacrat pentru viaţa de stînă. Celălalt poartă cu discreţie semne care încă îl menţin în anonimat:

„Cu cămaşa ca tina,
Cu pielea ca zăpada"

Mai criptice sunt cele trei versuri care urmează:

„Cu cîrligul supt genunche,
Cu căciula subsuoară,
Săvăi cu gluguţa goală".

Partea narativă nu ne spune nimic deocamdată: rămînînd opacă în legătură cu amănuntele de aici, trebuie să ne adresăm altor surse. Ce-i spune cititorului versul: „Cu cîrligul supt genunche"? Ne lămuresc textele paralele. Cîrligul era semnul distinctiv şi onorific al păstorului, cornul răsucit şi de aur cu care berbecele din bestiarul fabulos spărgea negura în zorii zilei, ca să se reverse astrul ceresc. Păstorul îl transformase în însemn comportamental, purtîndu-l cu mîndrie ori cu umilinţă, după împrejurări. Învăţase lecţia de demult.

Răzleţitul din balada *Mircea Ciobănaşul* se afla pe un teren impropriu. De trei zile aştepta cu umilinţă, jos, la poartă, ca domnitorul să-şi întoarcă privirea de la înălţimea curţii sale. Ca precauţie, dosise *cîrligul* „supt genunche"; *căciula* n-o mai purta ca un *aristos*, cu mîndrie dacică; *gluga*, succedaneu al unui acoperămînt de taină şi de sacerdoţiu, devenise simplă gluguţă. Aştepta să i se facă dreptate şi nu se îndoia de rezultatul favorabil al hotărîrii domneşti, dacă îi va fi ascultată povestea cu oile, corect şi pînă la capăt. Nu suferinţele individului ca individ contau pentru ambele părţi care operau cu elemente ale dreptului mitic, ci povestea oilor: cîtă dragoste a depus solicitantul pentru ele, şi cînd stăpînii îl băteau, şi cînd stăpînele îl ocroteau; şi cînd a dat peste el vijelia iernii de s-a împuţinat

turma, şi în anii, lungi la număr, cînd a reuşit s-o refacă aşa cum a fost la început. Nimeni nu i-a dat o mînă de ajutor. După toate astea, stăpînii îl persecutau, de aceea speranţa era la Domn. El purta legea în chip de *jude*, aşadar ca reprezentant al unei instanţe superioare şi unice, care s-a pronunţat odată pentru totdeauna, în timpuri imemoriale şi în împrejurări sacralizate, ca să se dea autoritate actului decizional. Nimeni nu putea înlocui persoana judelui, aici domnitorul. El era însăşi *justiţia*. Scaunul de judecată al domnitorului purta tronul Celui de sus. Iată-l pe Dumnezeu în chip de cioban, în vestmîntul cu însemne cosmice, dar şi în chip de jude, întronat şi investit cu atributele legii. Dacă este să-i dăm dreptate lui Fustel de Coulanges: „Timp de mai multe generaţii, legile nu erau scrise; ele se transmiteau din tată-n fiu, odată cu credinţa şi cu formele de rugăciune. Ele erau o tradiţie sacră ce se perpetua în preajma vetrei familiei sau a vetrei cetăţii”[1].

Cum a împărţit dreptatea Mircea Ciobănaşul, cel din baladă, poate trezi astăzi nedumeriri, nu numai omului obişnuit, dar şi oricărui organism legiuitor:

„ – Alei, Doamne, Negru Vodă,
Cum judeci în lume toate,
Fă-mi şi mie direptate.
După cum m-ăi învăţa,
Aşa parte că le-oi da.
Negru Vodă ce-mi zicea?
– Ai tu mic de ciobănaş,
Ce parte ca să le dai?
Oile să le-mpărţeşti:
Să dai la stăpîni trei părţi
Şi să tragi la tine-o parte,
C-aşa-ţi găsesc direptate”[2].

[1] Fustel de Coulanges, *Cetatea antică.* Studiu asupra cultului, dreptului şi instituţiilor Greciei şi Romei. Volumul I. Traducere de Mioara şi Pan Izverna. Traducerea notelor de Elena Lazăr. Prefaţă de Radu Florescu. Editura Meridiane, Bucureşti, 1984, p. 132
[2] Al. I. Amzulescu, Idem, p. 69

În fond, „mic de ciobănaş" ieşea păgubit. Dar nu avea alta de făcut decît să se supună judelui. Nu purta el vina că prima generaţie a oilor, ca să spun aşa, fusese nimicită de viscol şi de ger; dar era meritul lui categoric, şi numai al lui, că a biruit în cele din urmă, adică a refăcut turma/ turmele la numărul şi la starea iniţială. Cu acest „început" a operat judele– voievod, în voie şi după tradiţia mitică. În această instanţă domnească, actul juridic avea nu numai o componentă umană, ci şi una superioară, a forţelor patronale, care reglementau bunul mers al păstoritului. Partea materială cădea în sarcina slujbaşilor de rînd, la înţelegerea dintre stăpîni şi slujitori. Instanţa constata prin jude-domn dacă legea a fost respectată în forma ei îndătinată, iar împricinatul era chemat să depună mărturie dacă şi-a îndeplinit obligaţiile de care se făcea direct răspunzător.

Direcţia decisă de jude, în consens cu tradiţia, o subordona şi pe cea materială (-umană), aşa că „mic de ciobănaş" trebuia să dea ascultare:

„Oile le-amesteca,
Tot o turmă le făcea
Şi-n tîrlă că le băga,
Şi stăpînii că-mi sosea,
Dar cel mic de ciobănaş,
Cu cămaşa ca tina,
Cu pielea ca zăpada,
În tîrlă că mi-ş intra,
Oiţele le-mpărţea.
El d-o parte că-şi oprea,
Trei părţi la stăpîni că-mi da"[1].

Cuvîntul judelui era dus la îndeplinire. Cu toate acestea, proprietarii nu s-au oprit aici:

„Dar stăpînii ce-mi făcea?
Ei, mări, nu se-nvoia.
Pricina pe ce d-avea?
Pe cel mic de cîrlior,
Berbecul, doamne, crescut

[1] Idem, p. 70

Pe mila ciobanilor,
În coada tăciunilor”[1].

Motivul enigmatic al conflictului ne transportă direct în mit. Şi de data asta, pretextul nu este economic: nu mulţimea turmelor, ca în *Baltagul* ori în diverse variante mioritice, ci acel „mic de cîrlior” crescut din mila oierilor. Oare familiaritatea aceasta nu tăinuieşte şi o realitate mai ascunsă? Berbecuţul cel sărman şi ţinut cu îngrijire face parte din familia ciocîrlanului, şchiop dar atoateştiutor, a oiţei şchioape care abia se ţine de coada turmei, a slăbănogului de cal din fundul grajdului; toate „însemnate” şi cu înzestrări de poveste.

Dar să privim lucrurile mai de aproape: „mic de cîrlior”, „mic de ciobănaş”! Adevăratul chip al primului este acela cunoscut din bestiarul fabulos şi din legenda argonauţilor. Locul lui este, cum arată şi dicţionarele între taurul ceresc, vultur şi leu. Dar şi „mic de ciobănaş” are o geneză prestigioasă. El coboară din mitul copilului împărat, mult răspîndit în naraţiunile fantastice. Încă de la naştere poartă semne ale predestinării. În basme, maştera intrigantă îl pune într-o copaie şi-i dă drumul pe ape ca să scape de el; în colinde, de cum se naşte, lumea îl cere din toate părţile ca să-l aşeze cît mai repede pe tronul împărătesc: „Dă-ni-l, taică, dă-ni-l,/ Dă-ni-l, maică, dă-ni-l!”: moaşa, după scaldă, îi arată „împărăţia”, adică îl ridică şi-l închină, pe rînd, spre cele patru zări ale lumii.

Nu putea „mic de ciobănaş” să-şi lase partenerul de aventură şi de destin pe mîini străine. Nu-i rămînea decît să-şi facă singur dreptate, şi încă dur, chiar sălbatec: a pus mîna pe arme, înfruntîndu-şi vrăjmaşii deschis, bărbăteşte. Celor trei le-a tăiat capetele şi le-a pus în glugă. De data aceasta nu mai era „gluguţă”. Apoi s-a dus din nou la Curte, cu tot tarhatul, să dea socoteală. O voce intrigantă s-a auzit printre curteni:

„ – Cătaţi, boieri, şi vedeţi,
Unde, frate, s-a văzut
Şi, frate, s-a pomenit
Să-şi taie sluga stăpînii,

[1] Idem, 70-71

Nu pe unul, ci pe trei?!
Ce staţi, frate, şi vă uitaţi?
Luaţi-l şi mi-l spînzuraţi!”[1].

Vocea era, în fapt, justificată în planul vieţii socio-umane. Domnitorul avea, însă, viziune mai înaltă, aceea a *judeţului.* Drept urmare, a decis să fie cercetat chipul ascuns al „micului de ciobănaş”, pentru dezlegarea tainei şi descoperirea adevărului:

„Şi ce semne că-mi găsea?
Găsea-n pieptu-i soarele,
Luminà cu razele;
Găsea în spate luna,
Luminà cu lumina;
Între cei doi d-albi umerei
Lucea doi luceferei”[2].

Recunoaşterea semnelor, inclusiv a fraţilor, domnitor şi cioban, a fost hotărîtoare în faţa scaunului de judecată. Semnele sunt aceleaşi: de pe vestmîntul lui Dumnezeu, din colindul cules de Sabin Drăgoi, dar şi din compoziţia portretului uman al păstorului mioritic.

Am spune că judecata s-a încheiat; a izbîndit un anume aspect al mioritismului, acela al *acţiunii.* În acest punct poate fi reţinută relaţia pe care o face Ioan Şt. Lazăr între Arjuna şi păstorul carpatic (*Bhagavad– Gità şi Mioriţa*, în rev. „Antract”, nr. 1, 2008, p. 10). Zeul Krşna l-a îndemnat pe Arjuna, aflat într-o situaţie dilematică, să acţioneze pentru împlinirea legii universale (*Drahma*) ca finalitate a împăcării supreme; dincoace s-a pronunţat, cu discreţie, tot o divinitate, dar mai apropiată, chiar familiară, în chip de cioban bătrîn care a slujit la oi pînă la albire. Alt parcurs îi este dat celuilalt păstor, asasinatul „pe-un picior de plai”. Poartă vestimentaţie comună, cu soare, lună şi luceferei, deci se supune aceleiaşi jurisdicţii mitice, dar partenerul de dialog este mioara, simbol al aşteptării şi meditaţiei, nu al acţiunii violente. Să nu uităm: şi soarele este predestinat accidentului. Drumul lui în noapte nu-l păzeşte decît

[1] Idem, p. 72
[2] Idem, p. 73

luna, de la distanţă. Nu– i rămîn, la deşteptare şi în zori, decît vagi amintiri de vis nebulos; că l-a vegheat la un popas de casă rustică o babă răbdătoare şi cuminte ori că s-a odihnit sub streaşina unui munte neguros; iar cînd a reapărut la orizont i-a trebuit vreme să iasă din amorţire şi să-şi recapete culoare.

Cealaltă baladă, *Dobrişean,* desfăşoară acelaşi inventar de reprezentări şi de stări conflictuale pe tema recunoaşterii dintre fraţi, dar în spaţiul curţii feudale. Şi, totuşi, mare deosebire între ele, încît greu le poţi aşeza alături ca variante, doar sub aspectul formal al derulării versurilor, al unor jocuri de scenă. Domnitorul se numeşte Mihnea şi, deocamdată, tronul îi justifică investitura de *jude.* El are de rezolvat o *pricină,* dar de natură cu totul diferită. Cei care o reclamă se constituie într-un grup care nu ne este cunoscut potrivit imaginarului de întemeiere de la curtea legendarului Negru Vodă:

„În curte la Mihnea Vodă,
Nemerit-a,
Poposit-a,
Măre, trei moşnegi bătrîni,
Cu barbele pîn-la brîu,
Cu căciuli la subţioare,
Cu vîslele la spinare”[1].

Cine sunt aceştia? Îi identificăm sigur, dar foarte sigur, după însemnele ţinute la vedere pentru toată lumea. Căciula se ţine subsuoară, dovadă de recunoaştere şi de supunere faţă de domnie. Ce rost au vîslele? Şi încă „la spinare”! Să ne închipuim trei moşnegi „bătrîni”, fiecare cu cîte o bucată de lemn în spate, în chip de vîslă, făcîndu-şi drum înaintea scaunului de judecată. Într-o asemenea situaţie fără noimă este sancţionat slujbaşul pentru delăsare în chestiuni de protocol. Dar cei trei nu sunt indivizi oarecare: „Unul e din Burduşani,/ Altul e din Cegani,/ Al treilea din Lupşani”. Localităţile nu ne spun mare lucru (deşi se citează Cegani, cu direcţie la peştele cegă; altfel spus, în economia eposului se pune în mişcare, printre altele, şi onomastica, alături de toponimie), dar se vede că erau stăpîni pe

[1] Idem, p. 58-59

locuri bine cotate, cum „mic de ciobănaş” dispunea de turme fabuloase. Moşnegii purtau în fală „vîslele la spinare” şi se înfăţişau fără sfială la curtea domnească. Vîslele erau însemne ale breslei pescarilor. Se purtau la vedere poleite şi împodobite cu pietre preţioase, ca individul să fie zărit de departe şi respectat cum se cuvine.

Problema capătă înţeles dacă se urmăreşte apariţia, dezvoltarea şi recunoaşterea breslelor în istoria politico-economică a Principatelor; nu numai a agro-păstoritului, vînatului, stupăritului, dar şi a pescuitului. Specialiştii aduc dovezi că pescuitul constituia una dintre marile surse de îmbogăţire a carpato-dunărenilor şi de trai bun, încă din străvechi timpuri. Se remarca mulţimea şi varietatea de peşte în toate zonele de relief, de la munte, la deal, la cîmpie. Urme ale ocupaţiei au fost depistate, arheologic, din neolitic, aproximativ din aceeaşi vreme cu păstoritul şi cu agricultura. Ele au cunoscut în permanenţă perfecţionare tehnică şi forme de organizare pentru creşterea producţiei la nivel familial, macro-social, dar şi pentru beneficii economice. Pescuitul se afla la îndemîna oricui şi se făcea nu numai cu mijloace complicate, năvoade grele, de pildă, dar şi cu mîna, cu sacul, cu furca (ostia).

„Din cauza condiţiilor optime de hrană, ne spune Constantin C. Giurescu într-o lucrare consacrată problemei, peştii apelor noastre şi în special peştii de Dunăre pot ajunge la mărimi deosebite, impresionante. Morunul atinge dimensiuni şi greutăţi nebănuite. Călătorul englez, Robert Bargrave, trecînd la începutul lui octombrie 1652 prin Galaţi, arată că uneori se prind exemplare aşa de mari, «încît trebuie şase sau opt bivoli pentru a-i ridica». . . Del Chiaro ne informează că se aducea de la Dunăre în Bucureşti, sub Brâncoveanu, sturioni şi moruni de «nesfîrşită (imensă) mărime». Învăţatul C.V.Siebold, în lucrarea sa despre peştii de apă dulce ai Europei centrale, afirmă că unii moruni ajungeau «pînă la o lungime de 24 de picioare», adică la circa 7, 20 m. În plin veac al XIX-lea , în 1842, un naturalist francez trecînd prin Galaţi, arată şi el că se prind în Dunăre moruni de «15 pînă la 20 picioare lungime». În 1890 s-a prins la Sf. Gheorghe un morun de 880 kg. Muzeul de istorie naturală

«Gr. Antipa» din Bucureşti semnalează în colecţiile sale două exemplare conservate de morun, dintre care unul a cîntărit 640 kg., iar celălalt, după spusele lui Antipa, ar fi fost de «600 de ocale», adică de circa 763 kg. La Chilia Nouă, în port, există două căsuţe făcute de un pescar cu preţul ce a obţinut pe un morun mare cu icre. Şi somnul atinge dimensiuni deosebite. În Dunăre se prind uneori exemplare de peste 300 kg. Şi chiar mai mult. La Chirnogi la gard, am văzut în 1946 cîteva bucăţi de peste 100 kg. Fiecare. Somn atingînd asemenea greutate s-a prins în 1927 şi în Prut, la Vladomira, din sus de Sculeni. Crapul poate atinge şi el dimensiuni neobişnuite. J. De Hagemeister menţionează crap de «60 de prunji», adică de circa 30 kg."[1].

Reintrăm în mit cu asemenea imagini fabuloase. Cum „mic de berbecuţ" era înzestrat cu atribute ce ţin de bestiarul fabulos, şi morunul se bucura de un imaginar privilegiat în mentalul pescăresc. O analiză aplicată la balada *Vidrosul* poate confirma acest lucru. Amploarea şi avantajele materiale au avut efecte benefice, resimţindu-se pînă şi asupra organizării teritoriale şi administrative a întregului spaţiu carpato-dunărean. Asta se reflectă, spune Constantin C. Giurescu destul de convingător, în heraldică, adică într-o ştiinţă a imaginarului care şi-a fixat ca principiu reprezentarea, în efigie, a fiecărei zone administrative prin semne ale bogăţiilor locale.

„Stema Doljului înfăţişa cele două bogăţii specifice ale acestui judeţ oltean: peştele şi grîul. Marile bălţi de la Bistreţu, amintite încă din 1385 şi care au determinat, împreună cu alte bălţi, numele «judeţului de baltă», predecesorul Doljului, vor face parte apoi din acesta din urmă. Şi stema nouă a judeţului, alcătuită după Primul Război Mondial, a preluat vechiul motiv"[2] Numeroase judeţe s-au conformat acestui regim polivalent, constituind o listă întreagă, de la munte la mare: Făgăraş, Şcheia, Bârlad, Roman, Galaţi, Călăraşi, Calafat, Tulcea, etc.

Cei trei bătrîni impozanţi veneau la *judeţ*, căruia acuma i se spunea *divan*, conform cu istorierea, ca reprezentanţi ai unor

[1] Constantin C. Giurescu, *Istoria pescuitului şi piscicultura la români*, I. Editura Academiei Române, Bucureşti, 1964, p. 29
[2] Constantin C. Giurescu, Idem, p. 314

puteri locale bine constituite și așezate. Localitățile Burdușani, Cegani, Lupșani aspirau la însemne heraldice și concurențiale în topografia țării. Am spus că breasla pescarilor avea o tradiție respectabilă în existența istorică a carpato-dunărenilor. Balada *Dobrișean* consemna, pentru existența de timp ce-i revine, mari mutații de imagine și de viață concretă în comparație cu *Mircea Ciobănașul*. Purtătorii de vîsle vin cu pîra la domnie, intrigați de faptul că adversarii lor, purtătorii de cîrlige, întreceau măsura îngăduită în bogăție și în forță, luîndu-se la întrecere cu domnia. Conflictul este strict de interese și, mai mult, de grup. Fiecare face încercări disperate să le apere și să le întărească pe ale sale. În *Mircea Ciobănașul,* primează ideea recunoașterii dintre frați, în scopul restaurării stării naturale de început și de întemeiere. Atunci domnia era stăpînă pe sine, în virtutea *legii* și a *județului* și orice formă de viață decurgea de aici, găsindu-și autonomia necesară, cu măsură și dreptate. La dezlegarea conflictului, Mircea Ciobănașul îi propune fratelui răzleț it să preia domnia. Forma răspunsului n-o s-o găsim în *Dobrișean*, acolo unde totul ia altă cale:

„Negru Vodă ce-mi zicea?
« – Alei, Mirceo, Mircică,
Să-mi dai mie ciobănia,
C-o să-ți dau eu, zău, domnia».
Așa, Mircea ce-mi zicea ?
«– Ține-ți, frate, domnia,/
Mi-oi ținea ciobănia
Și-oi trăi cum oi putea»”.

Nici o invidie, nici o încercare de încălcare a legii ori a altui domeniu. Un asemenea dialog ar fi posibil numai între Anù și Dumuzi, în religiile unde erau respectate *patronatele* și *autonomiile*. În *Dobrișean*, cartea vieții este întoarsă. Au ieșit la iveală numerele destauratoare. Mihnea începe să respire aer turcit, iar balada din mit-legendă tinde spre istoriere. Domnitorul apleacă prea ușor, în spiritul timpului, urechea spre șoaptele intriganților iar purtătorii de vîsle își joacă rolul în ton cu vremea. Retorica lor este iscusită, cu aluzii la posibile conflicte de putere, în forme învăluite, dar amenințătoare: „Ce-ar

fi cerul cu doi sori" şi cu „Două paloşe-ntr-o teacă"; cu intenţia de a-l sensibiliza după dorinţă pe tiranul prea temător să nu-şi piardă tronul. Pe măsură ce şoaptele se îndesesc, el vede ameninţarea cîrligelor şi a vîslelor abătîndu-se asupra lui:

„Ciobanii lui Dobrişean
Sunt boieri ca de divan,
În toiege răzimaţi
Şi-n caftane îmbrăcaţi.
Bacii lui poartă cîrlige,
Tot cîrlige de argint,
Cum n-am văzut pe pămînt,
Nici în lume de cînd sunt.
În capul cîrligelor,
În josul belciugilor,
Cîte-o piatră nestemată
De plăteşte lumea toată,
Şi pietre de diamant –
Străluceşte noaptea-n sat"[1].

Divanul a fost cel mai propice loc de naştere a intrigii de curte. Aşa că Mihnea-vodă n-a mai stat o clipă pe gînduri. El s-a grăbit să scrie *ferman* (pre lege turcească; de altfel, termeni noi invadează textul: *gealat, cadalîc, odalîc, irmiziu*), însărcinîndu-l pe „Savai, Ghinea, armaş mare" să-l aducă pe pîrît la domnie, fără protocol, fără judecată. Cum l-a văzut, Mihnea l-a şi luat la sudalme pe Dobrişean, ca pe-o slugă netrebnică. Degeaba năpăstuitul îl sfătuia să se potolească:

„ – D-alei, Doamne, Mihneo-Vodă,
Nu prea-ndesi la-njurat
Că e lucru cu păcat.
Dacă tu m-ăi întreba,
Adevărul io ţ-oi da,
Adevărul c-ăi afla,
Zicu-ţi, «zău, pre legea mea».

[1] Al. I. Amzulescu, Idem, p. 60

Dar nici jurămîntul, nici „legea" nu aveau deocamdată efect; Mihnea-Vodă nu mai îndeplinea rolul de jude consacrat prin tradiție. În spatele lui deja:

„Ședea, măre, gealatul
Cu paloșul să-i ia capul".

Minunea a schimbat situația. Ea s-a ivit în chip de *cocie,* în care se afla mama celor doi frați cu vestea salvatoare. Este, în fapt, o variantă degradată a *recunoașterii*. Deocamdată, mama depune mărturie, scoțînd la iveală un document probatoriu, scris, firește, de mînă omenească. Acesta convinge pe toată lumea, frații se recunosc, se iartă și se îmbrățișează. Abia după consumarea actului, în existența eposului este solicitată (ca fapt devenit secund ?) proba însemnelor cosmice:

„Îi găsea domnești odoare:
Sfînta lună, sfîntul soare,
Iar în cei doi umerei,
Găsea doi luceferei".

S-a produs mutația de imagine probatorie în favoarea susținerii dreptului familial la domnie, eventual prin rotație; nu idealizarea păstoritului, ca în colindul despre *Dumnezeu cioban*. Relația dintre domnie și ciobănie, ca trepte ierarhice în cadrul patronatului și al mitului, intră în declin sub semnul vremurilor noi și ale *divanului.*

2. Lumea lui Telepinus

Fenomenul Telepinus este mai general; nu trebuie căutat numai sub forma vegetaționismului trecut la pasivul culturii. El se menține în supraviețuiri active, fără semne de oboseală, atîta timp cît societatea agro-păstorească deține cota privilegiată. Poate fi identificat, astfel, în formula de îndemn și de orație „Sculați, sculați, boieri mari", cu varianta, la fel de cunoscută, „Sculați, gazde, nu dormiți". Ce logică ne-ar îndemna să credem că omul de casă, gospodarul, și-ar aștepta colindătorii, adică „uspăciorii lui Crăciun", dormind, după ce făcuse intense pregătiri de întîmpinare, începînd cu săptămîni de abstinență și

de post, continuînd cu pomeniri şi ritualuri consacrate şi încheind cu tăierea porcului şi pregătirea poloboacelor? Tocmai despre o „trezire" cu un înţeles mai special se vesteşte, iar gazda aşteaptă momentul cu nerăbdare şi emoţie. Petru Caraman a adunat mulţime de documente folclorice, în *Descolindatul*, pe tema stării de veghe în aşteptarea solului divin. O colindă, tot din colecţia lui Sabin Drăgoi, transpune, în termeni proprii speciei, varianta carpatică a legendei lui Telepinus. O redăm şi pe aceasta în întregime, în forme arhaice de grai, pentru marea ei raritate:

„Sub cel roşu răsărit,
Florile dalbe, ler de măru,
Greu e Domnu adormitu,
Sub un spin mîndru-nfloritu.
De cînd Domnu-a d-adormitu,
Florile l-au năpăditu,
Rugăciuni nu s-au făcutu,
Nici în cer, nici în pămîntu.
Vine-un stol de golumbei
Cu glasul de feciorei;
Jos în pom ei se lăsau,
Şi din grai aşa grăiau:
«– Scoală, scoală acest domn bunu,
Că de cînd ai adormitu,
Florile te-au năpăditu,
Rugăciuni nu s-au făcutu,
Nici în cer, nici în pămîntu».
Nu-l putură deştepta-re.
Vine-un stol de turturele,
Cu glasul de feciorele:
«– Scoală, scoală acest domn bunu,
Că de cînd ai adormitu,
Florile te-au năpăditu,
Rugăciuni nu s-au făcutu,
Nici în cer, nici în pămîntu».
Nu-l putură deştepta-re.
Vine-un şir de rîndunele,

Cu glasul de curve rele:
«– Scoală, scoală acest domn bunu,
Că de cînd ai adormitu,
Florile te-au năpăditu,
Rugăciuni nu s-au făcutu,
Nici în cer, nici în pămîntu».
Nu-l putură deştepta-re.
Se luară, se duseară,
Jos pe prund de se lăsară
Şi ele că îşi luară
Pietricel-n gherişele
Şi apuşoară-n gurişoară,
Şi iarăşi ele zburară,
Jos pe pom de se lăsară
Şi pe domnu-l rourară.
Şi domnu se pomeneà
Şi tare le blestemà:
«Rîndunele, curve rele,
Unde vara veţi varà,
Acolo să nu iernaţi.
Să vă duceţi cîte nouă,
Să vă-ntoarceţi cîte două!».
Şi te Domn bun veseleşte”[1].

În alt colind, l-am surprins pe Dumnezeu în chip de cioban suferind la oi şi blestemînd; aici pare a fi agricultorul în rolul lui Telepinus, de zeu vegetaţional: aceeaşi stare deplorabilă, atîta cît îi este dat colindei să relateze, a cîmpului devenit inaccesibil, fără ritualurile şi muncile de trebuinţă. Încercarea de a-l îmbuna/ „trezi” pe gospodar se repetă, tot într-o ordine instituţionalizată. În final, rîndunelele, „curve rele”, adică bune meştere ale ceremonialului, duc lucrarea la bun sfîrşit. Mioara, din celălalt colind, „sare-n vînt, sare-n pămînt” îl sfătuieşte pe Dumnezeu să nu blesteme, ci să-şi procure vestmîntul cu soare şi lună, adică să reintre în normalitate. Rîndunelele, la rîndul lor, „saltă” şi ele: se lasă în vale şi aduc pietricele să arunce, precum

[1] Sabin Drăgoi, Idem, p. 29-30

ar semăna în ziua de Crăciun; sau apă de stropit, asemenea paparudelor; blestemul sună şi de data asta a urare: rîndunelele să se înmulţească pînă la nouă, cifră simbolică, apoi să se întoarcă perechi roditoare.

Evocarea eroului hitit (Telepinus) în context carpatic o punem pe seama convieţuirii mitului, a corespondenţelor de gesturi simbolice, a migraţiilor posibile pe planul imaginarului. Acestea se pun în relaţie şi cu privire la *Mioriţa,* sub două aspecte: a). migraţia de semne şi de imagini cunoaşte un statut comun mai multor sectoare ale culturii mitice, inclusiv transhumanţa de tip mioritic; b). Compararea textelor ne arată nu numai întinderea, dar şi graniţele posibile ale unui motiv, dincolo de care este riscant să ne aruncăm privirea. Sistemul de semne mioritice este un exemplu în raport cu mitul lui Telepinus. Colindul *Sculaţi, gazde, nu dormiţi* se cîntă şi la fereastra plugarului (care se conformează ritmurilor vegetaţionale), şi la aceea a păstorului. Nu numai în cadrul oieresc întîlnim portretul consacrat prin însemne cosmice şi destinale, de viaţă ori de moarte, de acţiune voluntară (tip Arjuna şi „mic de ciobănaş") ori de suspendare a ei (în sensul vestitor al mioarei), sub comanda nesmintită a *legii.*

3. Alui-lùiu

Tot în colecţia lui Sabin Drăgoi se păstrează cîteva colinde (am selectat patru) în care Maica Domnului îşi caută Fiul prin lume cu disperare de moarte. Adrian Fochi nu le include în marele său *corpus* de variante, pe motivul, plauzibil pentru unii, că sfera religiosului nu ar îngădui extindere spre lumea păstorească. Dar dacă l-am întîlnit pe Dumnezeu în chip de cioban, de personaj prototip în breaslă, ne putem aştepta ca şi Sfînta Fecioară să rescrie secenariul Maicii Bătrîne. Este o lege mai presus de toate legile. Schema peregrinării, formulele de dialog, dezvăluirea cu discreţie a sfîrşitului persoanei victimizate cunosc tratamente comune. Dacă surprindem nuanţe stilistice, cu atît mai bine pentru identitatea fiecărui personaj în

parte, ca şi a stratului de cultură, a gradului de religiozitate. Imaginea Mariei nu se contopeşte cu aceea a măicuţei cu furca în brîu, nici a Fiului din Treime cu a păstorului, chiar dacă devine din Om-om.

Cadrul sărbătoresc şi de început de resacralizare a lumii are putere unitivă. Este prilejul suprem şi îndătinat, cunoscut în toate marile culturi mitologice, să se repovestească întîmplările exemplare: mituri, legende locale. În repertoriul creştinilor, pe primul loc se află patimile Mîntuitorului, ca probă de suferinţă şi de izbăvire prin moarte. Întîmplarea dramatică a păstorului carpatic şi-a găsit loc în acelaşi repertoriu al sărbătorilor de iarnă şi tot în chip de colindă. Putem vorbi, aşadar, despre două pomeniri ale morţii, una „laică", dar cu substrat mitologic (şi religios „în fond"), cealaltă orientată în spirit religios şi creştin. Ambele sunt practicate cu titlu de exemplaritate, în sensul că îl solicită pe individ să se revalorifice pe sine, pentru a-şi lămuri, pe cît omeneşte este posibil, rostul propriei existenţe.

Două şabloane mioritice sunt de reţinut în colindul Sfintei Fecioare. Primul evocă peregrinarea prin lume: „Umblă Maica după Fiu,/ Raza soarelui,/ Tot umblînd şi întrebînd… „. Sau:

„Mai pe lîngă mare,
Mai pe drumul mare,
Dai Domnului, Doamne,
Mergu-mi-ş mai mergu,
Cete-mi de feciori,
Mari colindători.
Înainte le ieşeà-re,
Le ieşea Sfînta Marie,
C-un colac de grîù,
C-o ploscă de vinu.
Din colac tăià-re,
Cu plosca-nchina-re,
Din gură-ntrebà-re…" .

Semn distinctiv: Maica îi întîmpină pe cetaşi cu daruri, potrivit momentului şi datinei, amănunt care nu apare în niciuna dintre variantele propriu– zis mioritice. Apoi:

„Cam pe drumul mare,
Domnului nostru,
Cam pe lîngă cale,
Ciată de voinici
Cu cai pogonici.
'Nainte le iasă
Cea Sfîntă Mărie
C-un colac de grîu,
C-o ploscă de vin.
Din colac tăià-re,
Din ploscă-nchinà-re,
Din gură-ntrebà-re…"

De observat şi aici: colindătorii au luat locul unei cete de călăreţi, probabil oşteni aflaţi în campanie ori în pribegie. În acest punct, colinda aminteşte de un anume tip de baladă de curte feudală, despre care va fi vorba în curînd; şi totodată, de variante ale *Mioriţei.*

Al doilea element compoziţional din seria mariologică îl constituie cunoscuta tipologie de portrete cu însemne cosmice. Se include aici şi formula dialogală comună cu textele mioritice:

„ – « N-aţi văzut pe Fiul Sfînt? »
– «Poate că l-om fi văzut,
Numai nu l-am cunoscut».
– «Foarte lesne de-al cunoaşte,
Că pe dosul Fiului
Scrisă-i luna şi lumina.
Şi pe faţa Fiului
Scrisă-i raza soarelui.
Şi pe alui doi umerei
Scrişi-s doi luceferei…"[1].

Alte exemple completează portretul cu imagini cîmpeneşti. Le găsim şi– n evocarea păstorului:

„ – «Nu mi-aţi voi văzutu,
Fiuşorul meu
Ş–alui Dumnezeu?».

[1] Sabin Drăgoi, Idem, p. 238-239

– «Noi de l-am văzut
Nu l-am cunoscutu».
– «Lesne de-al cunoaşte:
Ochişorii lùiu,
Mura cîmpulùiu,
Sprincenele lùiu,
Peana corbulùiu.
Săbioara lùiu,
Tăiată-n săgeată
Chiar pe mîna dreaptă" ([1].

La fel:
„Unde aţi colindatu
Nu m-aţi, voi, d-aflatu,
Drag Fiuţul meu,
Ş-a lui Dumnezeu?».
– «Noi de l-am văzutu,
Nu l-am cunoscutu».
– «Lesne de a-l cunoaşte:
Ochişorii lùiu,
Mura cîmpulùiu,
Mustăcioara lùiu,
Spicul grîulùiu,
Sprincenele lùiu,
Peana corbuluùiu,
Tăiată-n săgeată
Chiar pe mîna dreaptă». .."[2]
Următorul exemplu conţine semne de baladă voinicească:
„ – «N-aţi văzut Fiul meu
Şi alui Dumnezeu?».
– «Noi de l-am văzut,
Nu l-am cunoscut».
– «Lesne-i de-al cunoaşte
Că-i în haine proaste

[1] Idem, p. 201
[2] Idem, 210

Ca ş-a dumneavoastră.
Chivăreaua lùiu,
Tăiată săgeată,
Pe ochi aplecată.
Ochişorii lùiu,
Două mure negre.
Sprincenele lùiu,
Peana corbulùiu.
Puşculiţa lùiu,
Trăsnetul de vară,
Fulgerul de seară»…"[1].

Cum spuneam, avem la dispoziţie un complex mutant de imagini care ni se dezvăluie în întindere şi în mişcare. Mama îşi caută înlăcrimată Fiul şi în seria de variante mariologice de mai sus, şi în textele păstoreşti. Acestea din urmă se învecinează cu bocetele. Colindele mariologice se menţin mai sobre. Maica Domnului apare înaintea cetaşilor mîndri, „pe cai pogonici", cu daruri de ceremonial sărbătoresc, dar nu cuprinsă de hohote de plîns, fără stăpînire de sine. Starea emotivă se resimte doar în gesturi şi în cuvinte. În textele descoperite de Sabin Drăgoi, îşi păstrează arhaitatea articolul personal de tip posesiv dominat de emoţionalitate. Maica intră în cuvîntare cu *alui, aluiu, luiu.* Aşadar: „Fiuşorul meu/ Ş-*alui* Dumnezeu" ((nu al lui Dumnezeu, cum ar fi fost corect gramatical; un *l* în plus, tot de la lacrimă, parcă nu „dă bine"). Apoi: „N-aţi văzut pe Fiul meu/ Şi *alui* Dumnezeu?"; „Şi pe *alui* doi umerei/ Scrişi–şi doi luceferei". Uneori, parte din vers îşi asumă şi rima: „Ochişorii *lùiu,*/ Mura *cîmpuluiu*,/ Mustăcioara *lùiu*,/ Spicul *grîuluiu*". Este ceea ce ne învaţă Noica: „Dacă s-ar întreba cineva de ce dăm atîta însemnătate cîtorva cuvinte româneşti, am răspunde: pentru că aceasta e partea noastră de cer". Aş adăuga eu: numai pe aceasta nu ne-o poate lua nimeni. Şi încă: doar mama îşi salvează cu adevărat fiul. Din braţele ei, nici moartea nu i-l poate lua. De aceea se aseamănă întru mioritism cele două Mării (mame), femei-eroine. Limba română face minuni cînd se vede

[1] Idem, p. 223

îndreptățită să se afirme în legea ei. Expresia pronominală *al lui* (mutată grafic-sonor în *alui*) se transformă în nume-renume *Alui*, trece în categoria onomasticii. Dacă se adaugă un *u* final, ca în cîntecele de leagăn, *aluiu*, cuvîntul se îndulcește. Așadar: *Alui – lùiu.*

4. Cealaltă maică

În textele mioritice (la care se adaugă balade, legende, etc.), maica este temperamentală, aprigă și rea. Își însușește chipul de bătrînă-bătrînă, chiar urîtă. Este o reprezentare arhetipală, cu ambiția de a apăra nu numai tinerețea fiului ei, de drept, dar și viața în general. Pare un mod de întoarcere către origini, acolo unde sălășluiesc puterile lumii, Gea, Magna Mater, Mutter Erde. Sfînta Fecioară îi întîmpină pe trecători, cum am văzut, cu daruri ritualice (pîine și vin) și rămîne, în călătoriile ei, ca să fortifice viața „de aici" în perspectiva celei de după moarte. Cealaltă maică se pregătește de un drum mai greu-lung, decisă să ajungă pînă și pe tărîmul celălalt, pentru că rolul ei este să–și aducă fiul acasă, cel încă „nelumit". Își pune încălțări rezistente, asemenea altui ipostaz al ei, din basm, în chip de fată de împărat, nevoită să pornească în căutarea iubitului misterios și să urce pe stînci cu povîrnișuri de cremene și de fier. Acolo, sus, se află castelul fantastic unde iubitul o așteaptă. Viața–moarte urcă la cer.

Baba mioritică își pune și ea îmbrăcăminte neobișnuită, care se constituie într-un tip de portret specific drumețului asupra căruia s-a abătut o mare năpastă; este și un semn de identitate pentru cel ce aleargă pe necuprinsuri. În *corpus*–ul mioritic, ciudatul portret apare esențializat la cîteva linii, cu intenții de șablonizare, adaptat discursului epic:

„Și tu de-i zări
Și te-i întîlni
Cu-o babă bătrînă,
Cu furca săină,
Ea torcînd la lînă,

Cu doi dinţi în gură…”[1].

Sau:
„Mama-l aştepta,
Dar el nu venea.
Ea mult se-ngrijea,
După el pleca
Cu smoatec de lînă,
Cu brău de cămilă,
Din drugă–ndrugînd,
Din gură strigînd”[2].

Alecsandri reduce şablonul la distihul: „Măicuţă bătrînă,/ Cu brîul de lînă”. La Ovid Densusianu şi la Mihai Costăchescu, se adaugă elemente contrastante. La primul: „Mătuşă bătrînă,/ Cu brîul de lînă,/ Albă la cosiţă,/ Neagră la străiţă”. Pasajul este identic şi într-o colecţie, şi în cealaltă. El aminteşte de mama lui Dobrişean, din balada citată, în momentul cînd apare ca o furtună la curtea lui Mihnea-vodă, ca să-i împace pe cei doi fii ai săi: „O dalbă călugăriţă,/ Albă, albă la peliţă,/ Neagră, neagră la cosiţă”. Schema portretului cunoaşte mutaţii conjuncturale în retorica baladei. Dar şi în colind. De pildă:

„Mergu-mi şi mai mergu,
Cete-mi de feciori,
Mici colindători.
Da–n cale le iasă
Prea Sfînta Mărie,
Cu rochia deschisă,
Calea le-o cuprinsă”.

În textele mioritice propriu-zise, schiţa de portret prin vestimentaţie este obligatorie. În exemplul anterior se rezumă la un singur vers: „Cu rochia deschisă”. El nu este suficient de explicit şi nici nu revine în stilul lui „e lesne de-al cunoaşte”, însă ţine măsura între obiceiul mai liber al sărbătorilor şi latura funerară a momentului; după cum nici „O dalbă de călugăriţă,/

[1] Adrian Fochi, lucr. cit., p. 744
[2] Idem, 765

Albă, albă la peliță,/Neagră, neagră la cosiță" nu distonează; din contra, dezvăluie statutul mai special al „maicii bătrîne", de viță domnitoare, cu referire la o întîmplare dramatică din existența ei îndepărtată.

Cel mai închegat și stabil portret șablonizat al „maicii bătrîne" s-a fixat în balada „de curte feudală"; probabil pentru că această categorie folclorică, așa cum se recunoaște de altfel, dispune de anume soluții tehnice de elaborare. Iată portretul pe care-l decupez din balada *Joi dă dimineață*, colecția lui Gr. Tocilescu:

„Joi dă dimineață
Pă rouă, pă ceață,
Vreme turburată
Piște lumea toată.
Plimbă-mi-se, poartă
D-o babă bătrînă,
Cu iia dă sîrmă,
Cu brăul dă lînă,
Cu păr dă cămilă.
Din cîrji cîrjîind,
Din ochi ea plîngînd,
Din gură-ntrebînd"[1].

Dar și într-o variantă la Ovid Densusianu, de data aceasta păstorească:

„O babă bătrînă,
Cu rochie de lînă,
Cu brîu de cămilă,
Cu zeghe de miță,
Cusute-n trei ițe".
La fel:
„... babă bătrînă,
Cu brîu de cămilă,
Cu doi dinți în gură,
Lucrați în pe sîrmă".

[1] Ibidem

Înfăţişarea ciudată, robustă şi primitivă arată angajarea nefericitei fiinţe pe drum anevoios şi ajunsă la greu impas: „Din cîrji cîrjîind", dar şi coborîrea în arhaitate, către „stratul mumelor". Acolo îşi au începătura lucrurile lumii, pentru a fi urmărite şi cercetate în curgerea lor, în bine ori în rău, de către persoane pricepute să le înţeleagă, eventual să le corecteze, ca în cazul de faţă. Maica bătrînă era una dintre ele; i se recunoştea învestitura, graţie însemnelor de portret vestimentar, aşa cum Dumnezeu-cioban îşi asigura privilegiul de a stăpîni ansamblul cosmic.

Bătrîna porneşte în călătorie într-un moment neprielnic, „Pă rouă, pă ceaţă" şi interoghează (nu oamenii, drumeţi „neştiutori", ci) elementele primare, cu care ea (prin transfigurare vestimentară?) ajunsese să se situeze la „acelaşi nivel cosmogonic". De aceea sunt interogate mai întîi „elementele", mai precis, Dunărea, dat fiind că malurile ei au atras adesea mulţime de lume. I se cer bătrînei semnele de identitate ale tînărului; urmează, firește, schiţa de portret cu trăsături care ţin de sfera vegetalului, prezente şi în variantele privind înfăţişarea păstorului; cu unele distincţii deloc neglijabile. Ele vizează latura voinicească a eroului pierdut, alternînd cu reprezentări fioroase din lumea animalelor ucigaşe. Aşa se proceda în societatea veche a fratriilor războinice:

„Căluşălul lui,
Puiu zmeului;
Şăuliţa lui,
Ţeasta zmeului;
Chinguliţa lui,
Două năpîrci negre,
Din guri încleştate,
Din coade-nnodate,
La el pofil sunt date!"

Asemenea imagini se plasează într-o vreme eroică, de basme şi balade fantastice, de lupte disperate împotriva unor năvălitori care pustiau totul în cale, ca năpîrcile, ca balaurii. Dunărea nu poate da lămuririle cerute, deşi feciorul a fost descris „în amănunte". O sfătuieşte, însă, pe bătrînă să adreseze

întrebarea şi lunii, sora mai mare, pentru că stăpîneşte cu luminile toate întinderile. Urmează acelaşi rulaj de portrete, în cunoscuta retorică aprinsă; şi de data aceasta, fără rezultatul dorit. Intră *ceața* în rol, la cea de a treia solicitare, ea fiind sora „mai mare" şi mai atotştiutoare. În fapt, se strecoară aici un vag element funerar. Într-adevăr, voinicul zăcea de moarte, părăsit pe un cîmp unde se dăduseră lupte grele. Era străjuit doar de „cei brazi înalţi", ca în *Toma Alimoş;* sau ca în anumite variante pur mioritice. Din acest punct, „maica bătrînă" se metamorfozează în doftoroaie şi în vrăjitoare:

„Mă-sa se ducea
Pă vîlcele mici,
Scotea buruieni dulci,
Punea la răni mici;
Pă vîlcele mari,
Scotea buruieni tari,
Punea la răni mari.
Şi ea-l căuta
Şi mi-l vindeca".

Scena aceasta finală îşi are corespondent într-un text mioritic propriu– zis. La rugămintea păstorului, de data asta aflat şi el în stare critică, bătrîna pune în mişcare virtuţile magice ale plantelor, pentru a da curs benefic stării suferindului:

„Maică, maica mea,
Gătește-mi vatra de foc
Ca să-mi sameni busuioc:
De-o ieşi frumos,
Voinea-i sănătos;
De-o ieşi pîrlit,
Voinea mi-a murit" .

În *Joi dă dimineață*, mama, revenită în fire, vrea să-şi ia feciorul acasă după consumarea episodului magic. Dar el îşi pune echipamentul fioros şi pleacă în căutarea ortacilor. E un luptător predestinat, sub tirania legii şi a jurămîntului frăţesc. De aceea, spiritul acţiunii se menţine viguros. Toma Alimoş a fost doborît, nu şi moartea.

5. Corespondenţe iarăşi

Maica bătrînă îşi găseşte multe asemănări, în manieră premioritică, rudimentară, latentă, peste munţi şi peste secole. Un punct de referinţă îl constituie o statuetă hitită, descoperită în localitatea Bóghazköy, cu 2000 de ani înainte de eră[1]. Reţine atenţia îndeosebi o statuetă în chip de Mutter Erde, aflată în pelerinaj şi făcînd exerciţii magice. Legenda planşei precizează că bătrîna purta fusta „din smocuri de lînă". Arheologii ne dau lămuriri utile în acest sens. Mă refer şi la specialiştii români. Neoliticul ar fi o zonă de real interes etnografic, dacă s-ar lua în studiu marele număr de piese scoase la iveală, începînd cu cercetările de teren ale lui Vladimir Dumitrescu şi Petrescu-Dîmboviţa pînă în zilele noastre.

Altă sursă interesantă se află în paginile epopeii finlandeze *Kalevala.* Cîntul al XV-lea cuprinde povestea mamei care-şi caută fiul pierdut în împrejurări năprasnice, după schemele cunoscute din eposul eroic şi fantastic. Este drept că împrejurările mito-geografice operează modificări de natură stilistică asupra motivelor de largă circulaţie, flotante prin natura lor general-umană. Structura de bază rămîne, însă, neclintită: mama îşi caută fiul. În Nord, predomină mulţimea de duhuri acvatice, existente printre gheţari, ca şi în adîncurile neguroase ale bălţilor mitizate, ale mării în continuă mişcare cosmogenezică. În colosala şi perpetua agitaţie de relief şi de oameni, individul se salvează numai prin magie, prin acţiuni practice, prin înţelegeri convenabile de grup şi de familie. Gospodarul casei, meseriaşul, oşteanul sunt magicieni. Nu are prioritate tăria braţului, îndemînarea în mînuirea armei, ci priceperea în manevrarea puterilor ascunse. Ca şi la şamani, învinge cel mai iscusit. Orice eroare de tactică duce la eliminarea definitivă a adversarului. Este şi cazul temutului (şi „hîtrului", nu viteazului)

[1] *Gîndirea hitită în texte.* Studiu introductiv de Constantin Daniel. Traducere, notiţe introductive şi note de Athanasie Negoiţă. Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1986 (planşe ilustrative la pg. 160-161)

Lemminkäinen, răpus cu uşurinţă pentru că i-a scăpat, o clipă, de sub control o mişcare minoră.

Mama prinde de veste ca în basmele de pretutindeni: peria şi pieptenele aşezate la vedere au început să sîngereze; picau din ele stropi roşii. Pentru eroii din *Kalevala,* semnul poartă conotaţie precisă şi unică. Aici, moartea eroului. Mama lui Lemminkäinen porneşte imediat la drum. Ca vrăjitoare încercată, ştie de unde porneşte răul, anume de la aşa-zisa stăpînă a Pohjolei, care nu este decît duhul antropomorfizat al unor adîncimi de ape învolburate. Numai ea cunoaşte întîmplarea şi locul unde zace eroul. Fiind vrăjitoare amîndouă, întîlnirea capătă aspectul unei competiţii. Nu-i rămîne „maicii bătrîne" decît să interogheze „elementele", pinul, stejarul şi drumul, să vină în ajutor. Căci în *Kalevala* toate regnurile sunt însufleţite, antropomorfizate: mineral, vegetal, animalier şi participă cu puteri proprii, în bine ori în rău, la viaţa comună. Un fragment de text ne-o înfăţişează pe eroina nordică stăpînită de o mare agitaţie a căutărilor:

„Mama şi-a cătat feciorul,
Pe pierdutul fiu strigat-a,
Ca lupoaica-n codri merse,
Peste mlaştini mari trecut-a,
Ca ursoaicele călcat-a,
Vaduri a tăiat ca vidra,
Ca un viezure pe cîmpuri,
Ca o viespe peste maluri,
Ca un iepure pe ţărmuri,
Depărtat-a pietre-n drumu-i,
A întors pe dos buştenii,
A zvîrlit din cale ramuri,
A împins tot cu piciorul"[1].

În acelaşi chip de ursoaică, lupoaică, viezure, viespe, iepure, şi mama ciobănaşului a trecut vaduri, a străbătut codri şi mlaştini. Ca orice vrăjitoare de tip matriarhal, ea reuşeşte, prin

[1] Elias Lönnrot, *Kalevala*. Epopee populară finlandeză, I. Prefaţă şi note de Iulian Vesper. Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1968, p. 188

farmece ori prin rugă adresată puterilor divine, să se metamorfozeze pentru a străbate mai aprig tărîmurile. Cu înfăţişare de corboaică neagră, maica bătrînă din folclorul carpatic se arată fiului pierdut în pustietate:

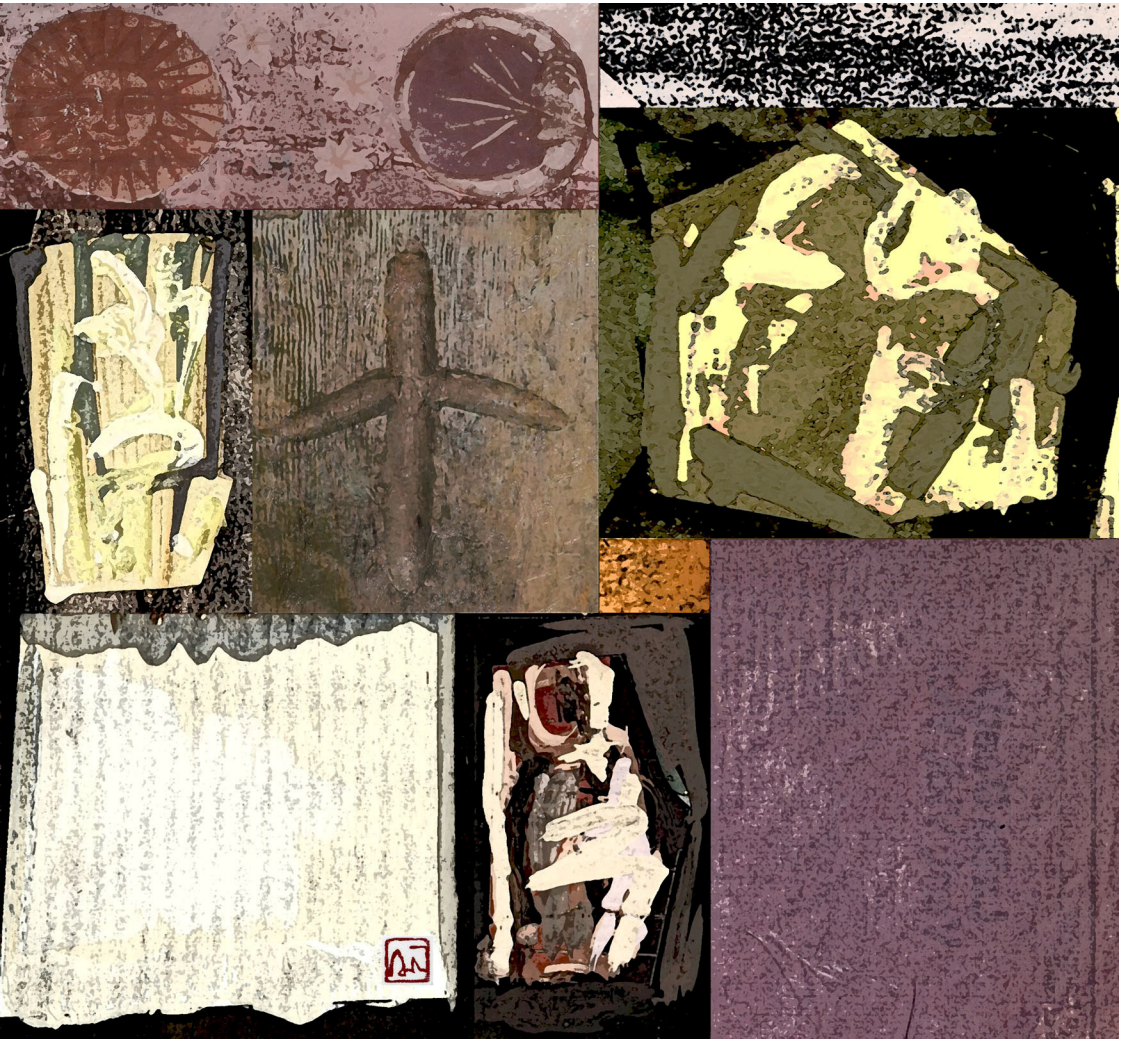
„Dar voinicul ce grăia?
Uş! corboaică neagră,
Nu mai cloncăni!
Mă-sa ce grăia?
– Măre, voinicele,
Cu cuşma de miele,
Cu ochi de şoimele,
Nu-s corboaică neagră,
Şi sunt maică-ta.
Voinic ce grăia?
– De-ai fi maică-mea,
Jos că mi te-ai da
Şi m-ai căuta
Şi m-ai adăpa.
Mă-sa c-auzea,
Peste cap se da,
Femeie se făcea,
La el se scobora,
Pe el leşina.
Şi dacă se scula,
Ea mi-l căuta
Şi mi-l adăpa,
Bine că-l făcea”[1].

În *Kalevala*, palierul cel mai de jos al existenţei (reprezentat de duhul adîncimilor acvatice, al gheţurilor şi al Pohjoliei, ca şi următorul palier, al întinderilor pămîntene) nu s-a dovedit vrednic de proba cunoaşterii şi a dialogului. Răspunsul a venit din partea aştrilor cereşti, luna şi soarele. Drept urmare, i se indică bătrînei zona aproximativă unde feciorul zăcea sub ape; nu şi faptul că era sfîrtecat în bucăţi. Femeia avea cunoştinţă despre acest amănunt, în baza datelor

[1] Adrian Fochi, lucr. cit., p.567

de inițiată în meșteșuguri de breaslă vrăjitorească. Astfel, reușește, după multe eforturi, răbdare și iscusință, să adune părțile disparate ale trupului, să le așeze la loc și să-și readucă feciorul la viață. În cele din urmă, îl redă vieții de familie. Asta nu se întîmplă în balada românească, *Joi dă dimineață*, unde bătrîna este părăsită în favoarea aventurii eroice.

Așadar, pot fi identificate trei tipuri de aventuri posibile, la eroi ce se revendică de la tradiția mitică: a. *aventura eroică pură*, sub rațiunea datoriei și a legii și în respectul bunelor tradiții. Arjuna, „mic de ciobănaș" și eroul din *Joi dă dimineață* se conformează acestei ordini; b. *aventura de circumstanță și în trepte*: la propunerea mamei, Lemminkäinen renunță la aventura eroică. El cedează în favoarea erotismului, în compania fetelor frumoase și „libere"care-l așteptau acasă. Deocamdată, Eros are ascendent asupra lui Marte, ca și a lui Thanatos. În sfîrșit, c. *aventura* tot „pură", dar tragică a Păstorului mioritic. De data aceasta, Thanatos nu mai are răbdare. Păstorul, la rîndul său, deși de aceeași statură voinicească și curajos ca Arjuna și ca „mic de ciobănaș", se decide să-l înfrunte pe Thanatos, „cunoscînd" dinainte riscul pe care și-l asumă. În acest caz, se cuvine să judecăm oportunitatea și justificarea actelor, pentru a înțelege calitatea ideii de „acțiune" într-o parte ori în alta.



Ștefan Arteni, *Compoziție digitală*

Ștefan Arteni, *Compoziție digitală*

Ştefan Arteni, *Compoziție digitală*

Capitolul IV

ÎNTRE ÎNALTUL de SUS
și
ÎNALTUL de JOS

1. Moartea cu o mie de fețe

Se ştie că miturile, legendele (textele folclorice, în general) cunosc mari mutaţii de formă şi de sens de la o epocă la alta; de aceea, lectura literală şi strict sincronică duce la înţelesuri prea adesea înşelătoare. Cazul păstorului mioritic acuzat că n-a pus mîna pe ciomag, în cunoscuta împrejurare critică, mi se pare că trebuie regîndit cu răspundere şi competenţă. Intenţiile de politizare, cum se observă adesea, comentariile superficiale, răutăcioase nu– şi au locul. Interesează, dacă este posibil, ce se află „dincolo" de aspectele verbale, narative şi conservate în arhiva oralităţii. Ceea ce, „la origine", s-a constituit într-o exprimare directă şi simplă a căpătat ulterior o înţelegere complexă ori difuză, forma accidentală s-a generalizat, comparaţia a devenit alegorie, simbol, mentalul tipic vînătoresc a căpătat chipul vieţii agrariene, familialul s-a mitizat, expresia lirică a dobîndit elemente epice; o adevărată „pădure de imagini" în perpetuă mişcare, fără puncte cardinale fixe, fără indicatoare pentru călătorul lipsit de experienţă.

Şi cu cît un motiv cultural pare mai cunoscut (o mască, de pildă, existentă încă în oralitate, un ornament, o arhaitate tip „survivals"), cu atît i se poate bănui prelungirea, într-o formă sau alta, în adîncurile preistoriei. Tehnici ale ceramicii de Cucuteni s-au perpetuat pînă în contemporaneitate printre olarii profesionişti, uneori în acord cu gusturile publicului cultivat,

amator de varietate stilistică. Nu cred că trebuie să nesocotim, de dragul modernităţii superficial înţelese, contribuţia „particulară" a fiecărei epoci la îmbogăţirea tezaurului cultural al omenirii. Pe lîngă faptul că mai fiecare perioadă istorică a însemnat „o treaptă de înălţare" şi o experienţă necesară, unele valori sunt selectate pentru ca umanitatea să se regăsească în propria-i efigie şi identitate, adică să acţioneze după anumiţi parametri stabili, stimulatori de energie spirituală.

Există o serie de probleme, presante şi vitale, cărora omenirea nu le-a găsit răspunsurile de rigoare şi nu se văd speranţe nici în viitor; mai ales că, din neputinţă, unele dintre ele sunt fie abandonate, fie ridiculizate. Este vorba de obsedanta idee a credinţei în Dumnezeu, pentru care s-au construit sisteme de gîndire teologică ori despre structura universului, preocupare ştiinţifică de interes general. Se risipeşte multă energie intelectuală, se trece din eşec în eşec şi se rămîne la nivelul ipotezelor.

Problematica morţii face şi ea parte din seria aventurilor gîndirii. De multă vreme a fost transferată în laboratorul prelucrărilor ficţionale, nefiind posibilă nici abordarea pe calea experimentului pur ştiinţific, nici a speculaţiilor filosofice de tip pozitivist. Aceste mari probleme, sortite să rămînă încă deschise pentru multe generaţii, sunt şi ele „construcţii" epocale, cu nimic mai prejos faţă de piramidele egiptene, de *Iliada,* de zgîrie nori, de internet etc.

Mioriţa, am mai spus, este un răspuns românesc la problematica morţii, asociindu-se altora, de acelaşi fel, rostite în decursul timpurilor şi pe întinderea meridianelor. Autorul anonim (reprezentînd o colectivitate întreagă şi vieţuind cu multe secole în urmă), nu şi-a propus altceva decît să-şi imagineze existenţa (*dacă* şi *cum* este posibilă) de „dincolo", în „moarte". Întrebarea a rămas vie din generaţie în generaţie, cu aceeaşi persistenţă şi tensiune dramatică; a preocupat şi continuă să obsedeze pe toată lumea, indiferent de poziţia privilegiată sau precară pe care individul o deţine prin destinul lui omenesc, de savant ori de analfabet, de „liber cugetător" ori de credincios „practicant". Dovadă că anonimul carpatic nu a

vizat decît realitatea iremediabilă a morţii o constituie tonalitatea elegiacă, de imposibilă întoarcere, tocmai cea care s-a pus sub semnul negaţiei privind oportunitatea gestului, de a înlocui, pe moment, bîta cu „întrebarea justă" (Mircea Eliade). Faptul a dus, cum ştim, la confuzii în înţelegerea poemei.

Nota depresivă, cu semnificaţie funerară, a fost receptată „prima" dată corect de un străin luminat, cu multe decenii în urmă, de Jules Michelet, deci pe vremea cînd românii aveau şi prieteni, oameni de bună credinţă, printre europenii celebri. Mărturisea istoricul francez, într-o conferinţă la Collège de France, referindu-se la români şi la *Mioriţa*: atunci cînd citeşti această poezie „îţi vine să plîngi". Şi repeta: „Nu ştiu de ce, dar îţi vine să plîngi". Există, aşadar, un „nu ştiu de ce" care s-ar cuveni să stea în atenţia exegeţilor români, pentru că aici se află nodul de înţelesuri de dezlegat şi nu lansajul în polemici sterile.

Conflictul dintre păstori nu este decît punerea în scenă a unei interogaţii grave şi obsedante (cu suport în abisalul arhetipurilor comune popoarelor de mare tradiţie agro-păstorească) şi care şi-a găsit o formă de exprimare în spaţiul carpatic. Nu trebuie să deruteze că mesagerul este un simplu analfabet, aşa cum ni-l înfăţişează documentele etnografice. Substratul mitologic dezvăluie, cum s-a văzut, altă dimensiune a eroului-păstor. Moartea se arată aceeaşi pentru toţi şi nimeni nu-şi poate dovedi vitejia în faţa ei. Îşi schimbă doar feţele. La vîrsta mitică a ivirii şi problematizării morţii, mesagerul lua chip de zeu. Ca să repet, corespondentul de peste veac al păstorului mioritic este Dumuzi, zeul–păstor al sumerienilor. Au urmat mulţi alţii, rezultatul rămînînd neclintit. Diferenţa se constată doar în privinţa comportamentului, în momentul experimentării în fapt. La vestea că moartea se află în apropiere, Dumuzi se vaită cu disperare şi cere forţelor divine împuternicite să-l ajute într-o formă sau alta:

„Cu inima înlăcrămată
Porni departe, spre cîmpie,
Cu-nlăcrămată inimă păstorul
Porni departe, spre cîmpie;
Cu fluieru-i legat de gît

El îşi începe jeluirea”[1].

Nici urmă de jelanie la eroul mioritic. Plîngerea e amînată sau transferată în altă ordine cosmică, pentru ca sensul existenţei să fie recuperat dintr-o perspectivă posibilă.

Sumerienii vorbeau de *autorităţi* sau de *divinităţi patronale*, care aveau în stăpînire, fiecare în parte, sectoare distincte din organizarea cosmică şi socio–umană. Dacă se făcea resimţită o neregulă pe pămînt, ei credeau că începutul neregulii se întîmpla deja la nivelul patronatului. Dumuzi, ca păstor, reprezenta treapta a şasea din panteonul sumerian, poziţie destul de înaltă dacă ţinem cont că existau în total şaptezeci de autorităţi patronale în serie ierarhică. Într-o nouă secvenţă de timp, dacii au valorificat funcţia ierarhică a patronatului pe terenul medicinii, fapt ce a dat prilej comentariilor favorabile în lumea greacă, cum aflăm din dialogul *Charmides.* Platon reţinea cu interes practicile terapeutice ale ucenicilor lui Zalmoxis, care „se considerau nemuritori”. Nu apelau la planta miraculoasă a vieţii veşnice, dar ştiau să beneficieze de proprietăţile ei naturale şi să le aplice cu folos, pentru refacerea corectă a totului. În spiritul patronatului s-a gîndit cînd a fost identificat microcosmosul în relaţie integratoare cu macrocosmosul: omul, în individuaţia sa, este un microcosmos şi, totodată, o parte din totalitatea macrocosmică.

O altă faţă a morţii în logica patronatului o ilustrează mitul lui Telepinus din literatura hitită. În acest scenariu primitiv al morţii (pe care aici îl abordăm din perspectivă antropologică, nu vegetaţională, ca în altă parte), Telepinus joacă rolul de patron divin al apelor, vegetaţiei şi turmelor. Fie din cauza „oboselii”, fie datorită unei dezordini nedorite sus, în panteon, Telepinus ia hotărîri nesăbuite. El „alese calea depărtării şi luă grînele, boarea roditoare... şi îndestularea din ţară, din păşuni, din cîmpii... Telepinus plecă şi se pierdu în cîmpie; oboseala îl copleşi. Atunci grîul şi alacul n-au mai crescut. Vitele, oile şi omul n-au mai dat naştere la urmaşi. Chiar şi cei ce aveau pui nu mai erau în stare să-i crească.

[1] *Moartea păstorului Dumuzi*. În vol. *Tăbliţele de argilă*, lucr. cit., p. 15

Buruienile şi ierburile se vestejiră, copacii se uscară şi nu mai dădură muguri şi mlădiţe noi. Păşunile se vlăguiseră, izvoarele secătuiră. În ţară se răspîndi foametea, astfel încît oamenii şi zeii piereau de foame. Marele zeu al Soarelui orîndui un ospăţ şi pofti pe cei o mie de zei. Ei mîncară dar nu-şi astîmpărară foamea, ei băură dar nu-şi potoliră setea”[1].

Lucrurile se reglementează, în cele din urmă, prin eforturile comune ale zeilor mari, de sus, şi ale vietăţilor mici, de pe pămînt. Ca o chestiune de amănunt, dar nu lipsită de interes, răspunderea cade asupra albinei, aşa cum ariciul din legenda cosmogonică românească este solicitat, într-o situaţie la fel de critică, să corecteze fizionomia pămîntului zămislit „iniţial” de Dumnezeu. Telepinus este evocat în cîntece patetice şi ritualuri adecvate, se şoptesc descîntece din repertoriul general cunoscut, pentru îmbunarea şi aducerea eroului la normalitate:

„Aşa cum mierea este dulce, iar smîntîna este moale, întocmai şi sufletul lui Telepinus să fie dulce şi moale! Iată, o, Telepinus! Eu am stropit drumurile tale cu untdelemn preţios. Aşadar, Telepinus, păşeşte pe drumurile acestea stropite cu untedelmn preţios. Fie ca lemnul de *sahis* şi cel de *happuriasas* să-ţi stea la îndemînă. Fie ca el să-ţi insufle, o, Telepinus, starea sufletească pe care o are cel drept”[2].

Scenariul întoarcerii, mai bine zis al însănătoşirii lui Telepinus, se constituie după un motiv universal, cunoscut în mitologie ca şi în folclor, de la marea Hator a egiptenilor la Parsifal din seria de legende despre cavalerii Mesei Rotunde:

„Telepinus s-a întors acasă în lăcaşul său şi din nou s-a îngrijit de ţara sa. S-a împrăştiat pîcla de la ferestre şi ceaţa a ieşit din casă. Altarele au fost din nou rînduite pentru zei, altarele au fost pregătite pentru buşteni. A trimis oile la stînă şi vitele mari în ţarcuri. Mama avu grijă de copilul său, mioara de mielul ei, vaca de viţelul ei. Tot aşa, Telepinus s-a îngrijit de rege şi de regină şi le-a hărăzit viaţă îndelungată şi putere.

[1] *Mitul lui Telepinus*. În vol. *Tăbliţele de argilă*, lucr. cit., p. 228-229
[2] *Mitul lui Telepinus*, Idem, p. 231

Telepinus a avut grijă de rege. Un stîlp a fost înălţat înaintea lui Telepinus şi de acest stîlp a fost atîrnată lîna unei oi. Aceasta înseamnă oi grase, înseamnă grăunţe de grîu, şi vin. Înseamnă vite mari şi oi, înseamnă ani mulţi şi urmaşi”[1].

Iată, ne aflăm în adevărată atmosferă carpatică a sărbătorilor de iarnă. Materia tematică a colindelor precreştine şi mitice este mai mult decît evidentă. Ce mai înseamnă sintagma „un stîlp a fost înălţat înaintea lui Telepinus”? Un legămînt pastoral, o delimitare între bine şi rău, între ritmurile vegetaţionale, între viaţă şi moarte? Toate la un loc. Blana Berbecului cu lînă de aur, jinduită de argonauţi, fusese atîrnată în vîrful unui stîlp „ocrotitor” pe ţărmul Colhidei. Cînd Telepinus se mînie (şi o face, după cîte se pare, „fără motiv”), aduce moartea (seceta, sărăcia, jalea) ; dacă se lasă îmbunat, năvăleşte „viaţa” (belşugul, bucuria, jocul) peste tot, şi pe cîmpuri, şi în case. Este Telepinus o divinitate a morţii ori a învierii (şi vieţii) ? Întrebarea se pune şi în legătură cu Inanna, Iştar, Cybele. Un pasaj asemănător cu cel hitit, ca expunere de motive, găsim în *Rig-Veda*, unde Yama îndeplineşte rolul lui Telepinus:

„Cei vii de aici s-au despărţit de cei morţi. Invocarea zeilor ne-a fost cu noroc. Am venit dispuşi la joc şi la veselie, dobîndind pe viitor viaţă lungă.

Eu pun acest hotar pentru cei vii; şi nimeni altul dintre aceştia să nu meargă spre această ţintă. Să trăiască o sută de ani îndelungaţi. Opriţi moartea prin piatra (de hotar).

După cum se înşiră zilele una după alta, după cum anotimpurile vin unul după altul, în ordine, după cum ceea ce urmează nu lasă în urmă aceea ce-i înainte, tot aşa, o Creatorule, orînduieşte bine vieţile acestora”[2].

Între purtarea lui Telepinus şi cea a lui Yama se întrezăresc unele note diferenţiale. Primul cumulează cu evidenţă funcţia vieţii, ca zeu al vegetaţiei, dar şi al turmelor,

[1] Idem, p. 234

[2] *Rig-Veda*, Cîntul X. În vol. *Cultură şi filozofie indiană în texte şi studii*, I. Traducere din limba sanscrită de Theofil Simenschy. Ediţie îngrijită, Cuvînt înainte şi Note de Cicerone Poghirc. Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1978, p. 113-114

mai mult, al căminelor; totodată al morţii, ca forţă pustiitoare. De aceea dă impresia de nestatornicie, de sminteală, chiar de boală. Cu Yama se instaurează „ordinea". El respectă cu stricteţe atribuţiile ce-i revin prin înţelegere. În folclorul nostru, se păstrează o formulă paremiologică, avînd iz arhaic, „a da iama în bucate", adică a face risipă peste măsură. Dar zicala pare să-l împace pe Yama cu Telepinus. Pe de altă parte, paralela Yama-Telepinus invocă, cel puţin de la distanţă, mitul Proserpinei, fecioara răpită înainte de nuntire, ca şi păstorul mioritic (sumerian ori carpatic), de către forţele infernale. Ca şi în cazul patronatului sumerian, actul în sine a provocat dezordine la toate nivelele de fiinţare cosmică. A fost nevoie de înţelegere între puterile aflate în conflict, între „Marele de Sus" (după formularea sumeriană) şi între „regatul de jos" după re-formularea mediteraneenilor), pentru ca hotarele să nu mai fie încălcate, dintr-o parte ori din alta, ca moartea să alterneze cu viaţa, anotimpul vegetaţiei şi abundenţei să fie urmat de austeritate. Dumuzi nu a fost ocrotit de un asemenea tip de înţelegere între zeii tutelari, de aceea duhurile infernale au avut libertatea să năvălească asupră-i.

Ghilgameş, la rîndul său, a încercat să forţeze limitele omului ca fiinţă muritoare. Apelează la ajutoare suprafireşti, pentru a se angaja în aventuri spectaculoase: cunoaşte numai înfrîngere şi suferinţă. Înţelesul dobîndit, unic şi universal, arată şi în acest caz că moartea ca moarte îl depăşeşte pe om: viaţa aduce bucurie, moartea numai întristare. Omului nu-i rămîne decît să înţeleagă adevărurile relevate pentru totdeauna. Mitologia a arătat prin nume divine prestigioase că orice abatere de la regulă nu schimbă cu nimic situaţia. Mai păgubit este neştiutorul, acela care aşteaptă moartea cu frică şi cu jelanie (gîndindu-se la ea ca la răul cel mai mare din lume), decît individul care îşi aşteaptă sfîrşitul „pregătit" şi cu „împăcare".

Mioriţa se află în prelungirea acestei mitici funerare. Dacă păstorul s-ar fi lamentat la vestea că se pregăteşte o agresiune împotrivă-i, ar fi fost re– editată varianta epică a lui Dumuzi; dacă ar fi dat semne de enervare şi de violenţă, nu s-ar fi deosebit de comportamentul opac şi gălăgios al zeiţei Iştar la

poarta Infernului, înainte de experimentare pe cont propriu. Păstorul carpatic nu repetă nici aventura agitată a lui Ghilgameş, şi nici pe aceea a eroului „tristei figuri" din *Tinereţe fără bătrîneţe...*, în căutarea unui simulacru al vieţii veşnice. El „ştie" deja că toate sunt eşecuri. De aceea nu– i rămîne decît să întîmpine moartea cu înţelegere şi cu stăpînire de sine. Jalea, durerea, disperarea, înlăcrimarea sunt transferate asupra oilor ameninţate să rămînă de izbelişte, ca în mitul sumerian despre Dumuzi. În acest punct, se simte vechiul statut al *patronatului.* Potrivit lui, nenorocirea (de ordine suprafirească) în care cade stăpînul îi cuprinde pe toţi cei aflaţi în grija sa. Într-o primă instanţă, mioara se boceşte pe sine, în vreme ce păstorului îi stă deschisă calea unei *călătorii*, de data aceasta nefiind vorba de *coborîre*, ci de *urcuş*, „pe-o gură de rai". Extremele se unesc, topografia mitică se uniformizează, iar păstorul carpatic se delimitează de îndepărtatul său confrate de suferinţă, Dumuzi şi se apropie de Iştar, după ce ea a trecut prin proba iniţierii.

Dar, atenţie: capacitatea modelatoare a păstorului în *urcuş*, ca erou de mit funerar, poate fi abordată, cum încerc să propun, cu condiţia să nu forţăm cufundarea în anonimatul deplin, sub pretextul simplificator că aici operează reguli folclorice unificatoare şi domestice. Ca ipoteză de lucru, e bine să contăm pe una dintre modalităţile de constituire a pesonajului de mitologie. Două exemple, tot din arhaitatea deja citată, pot fi invocate pe moment. În *Tăbliţele de argilă*, figurează o naraţiune mitică, *Păţania lui Adapa.*[1] Simplu muritor la origine, Adapa este ajutat de zeul Eà să ocupe poziţie privilegiată printre divinităţile panteonului asiro– babilonian. La un moment dat, eroul intră în conflict cu Vîntul-de-Miazăzi, căruia îi rupe o aripă. Urmarea se anunţă a fi catastrofală la nivelul patronatului, ca şi în cazul lui Telepinus: vîntul rănit nu mai poate zbura peste vegetaţii, să le asigure suflul vital. Regele zeilor, Anù, îl cheamă pe Adapa la raport, în ceruri. Înainte de plecare, Eà îl sfătuieşte pe protejatul său: „să poarte părul răvăşit şi haine cernite", ceea ce aminteşte de însemnele funerare pretinse lui Dumuzi şi lui Enkidu. O

[1] *Tăbliţele de argilă*, lucr. cit., p. 31

nedumerire a lui Anù merită reținută: „Oare de ce a dezvăluit zeul Eà unui om neînsemnat tainele cerului și ale pământului? Oare ce vom face noi pentru el? Pîinea vieții să i-o aducem ca să mănînce". Regele zeilor vrea să spună că Eà „i-a dat nume" lui Adapa, „l-a născut", l-a ridicat printre ființele demne de „pîinea vieții".

Așadar, „punerea numelor" (Platon) este semnul prim al unei consacrări la zei și la oameni, fie și pe termen scurt. Urmează aventura, ca să transforme, după amploare și dramatism, numele în renume. În epica scandinavă, *textul* și *contextul* o consacră pe femeie după simpla rostire a numelui, ca o „chemare", dă pondere personajului. Cînd Dumuzi o invocă pe sora sa în cunoscuta împrejurare critică, subînțelegem o relație de familie, afectivă și atîta tot. Din moment ce este și nominalizată, rezultă că avem de-a face cu un personaj care ocupă o anume poziție în ierarhia reprezentărilor mitice. Într-adevăr, Gestianna face parte din familia ființelor vizionare, a profeteselor, ghicitoarelor și vrăjitoarelor, punîndu-și fratele la curent cu evenimentele ce urmează să i se întîmple. Fie că este nominalizată sau nu, femeia în *Kalevala* îndeplinește funcții dictate de aderența sa la principii chtoniene. Specialitatea femeii nordice este, îndeosebi, vrăjitoria. Maica bătrînă a păstorului carpatic apare în numeroase variante ca „femeie– vrăjitoare", cunoscătoare de leacuri magice pentru readucerea fiului la viață.

Al doilea exemplu privind posibila constituire a eroului mitic l-aș situa într-o ordine oarecum negativă. Este cazul mitologiei dacilor. Dacă ar fi să-i dăm crezare lui Pârvan și mai ales lui Blaga, ar trebui să acceptăm că Zalmoxis avea un caracter difuz și misteric. Dacul nu-i individualiza persoana prin nume și prin fapte epice, ieșite din comun. Criteriul lui de divinizare viza facultatea misterică, puterea sacră cu care era dotat omul (ființa, planta). Zalmoxis, divinitate aproape unică, îi învăța pe daci, prin exemplul personal și, mai ales, prin foarte numeroșii săi preoți, cum să fie ei înșiși „aleși" și nemuritori. Păstorul mioritic, deși nu purta un nume consacrat, era respectat printre ai săi ca fiind purtătorul unor calități morale exemplare, dobîndite în urma unei existețe austere, în tradiția

eremiţilor daci, răspîndiţi în număr apreciabil pe toată cuprinderea plaiurilor. Există o legendă mioritică, neinventariată de Fochi (datorită formei sale în proză), în care păstorul, tînăr „nelumit", coboară din munte, într-o zi de sărbătoare, la horă, în sat. La ducere, trece peste apa rîului, ca Iisus, fără s-o atingă. La întoarcere, e gata să se înece, asemenea Sfîntului Petru, fapt pentru care Mîntuitorul l-a întîmpinat cu vorbele de dojană: „Puţin credinciosule!". Păstorul îşi pierduse puritatea şi înzestrarea morală. Întîmplarea aminteşte de alta asemănătoare, în legătură cu acelaşi Enkidu. Înainte de întîlnirea cu Ghilgameş, eroul vieţuia în pădure împreună cu animalele şi era îndrăgit de ele. După ce a fost iniţiat de către o prostituată în treburi lumeşti, „s-a reîntors la vietăţile sălbatice. Dar cînd gazela l-a zărit, s-a dat înapoi; cînd lighioanele l-au văzut, au rupt-o la fugă. Enkidu s-ar fi luat după ele, dar trupul său părea legat cu funii, genunchii i se muiaseră cînd vru să alerge, nu mai era aşa de iute la fugă. Iar jivinele se îndepărtară toate". Nici oile n-au vrut să-l mai recunoască pe păstorul din povestea folclorică amintită. Cînd stăpînul, iubit pînă atunci, s-a întors la stînă cu o mîndruţă adusă de la horă, turma toată s-a transformat într-un stol de lebede şi a zburat. Asemenea exemple, alături de toate celelalte semnalate încă de la începutul acestor rînduri, pledează din nou în favoarea apropierii *Mioriţei* de izvoarele ei mitice, care stau la baza discursului despre moarte. Aspectele etnografice nu sunt decît presupuneri uşor decelabile prin comparatismul mitologic.

Dacă moartea înseamnă o experienţă „negativă" în tradiţia mitologică, o criză în realitatea fiinţei, o ruptură de nivel ontologic, replicile care s-au dat, pe aceleaşi portative îndătinate, au vizat neabătut valorificarea acestei drame existenţiale în planul spiritualităţii şi al fanteziei, acolo unde omul se poate exprima cu libertate nestingherită şi încredere idealistă. Moartea are o mie de feţe, iar încercările de valorizare capătă şi ele diferite chipuri. Pot fi semnalate chiar şi acolo unde te aştepţi mai puţin, pentru că omul se află permanent sub constrîngerea dispariţiei. „Sunt întîmplări identice şi o psihologie întru totul

corespondentă”[1], observă Mircea Eliade, făcînd o apropiere îndrăzneață între romanul *Parsifal* de Chrétien de Troyes şi *Don Quijotte* al lui Cervantes. Într-adevăr, schemele sunt „corespondente”, indiferent de răspîndirea lor în timp şi în spațiu. Regele din romanul *Parsifal* este un Anù hitit, cuprins de îngrijorarea dispariției lui Telepinus. Amîndoi se sting de boală şi de suferință, împreună cu vegetația şi vietățile din jur. Curtea este plină de cavaleri veniți din toată lumea, doar să se întreacă în orgolii şi în turniruri nefolositoare. Au uitat de scopul adevărat al venirii lor acolo, de a se jertfi pentru gloria Graalului. Doar Parsifal, un cavaler rătăcit în aparență, din familia lui Don Quijotte, un Călin Nebunul din poveştile noastre, reuşeşte să înlăture starea de criză şi de moarte, întrebînd în dreapta şi în stînga unde este Graalul, potirul sfînt din care a băut Iisus Hristos în clipa cînd se afla răstignit pe Cruce. Era, ceea ce numeşte Eliade, *întrebarea justă*. Ea avea un înțeles limpede pentru cavalerii Mesei Rotunde, dar şi pentru alte momente mitico-istorice. „Înainte chiar de a i se răspunde unde este Graalul, pronunțarea corectă a întrebării juste aduce după sine o regenerare cosmică, pe toate nivelurile realității: apele curg, pădurile înfrunzesc, fertilitatea coboară pe pămînt, virilitatea şi tinerețea regelui sunt restaurate”. Autorul comentariului valorifica ideea de „regenerare cosmică”, transferînd-o pe plan moral, în folosul generației sale, cînd scria, la 1938, articolul despre Parsifal: „Episodul acesta din legenda lui Parsifal mi se pare semnificativ pentru întreaga condiție umană. Este poate în destinul nostru să ne refuzăm *întrebarea justă*, necesară şi urgentă, singura întrebare care contează şi fructifică. În loc să ne întrebăm în termeni creştini: unde este *calea, adevărul* şi *viața* ? – ne rătăcim într-un labirint de întrebări şi de preocupări care pot avea un anumit farmec şi chiar anumite însuşiri, dar care, totuşi, nu fructifică întreaga noastră viață spirituală”[2].

Sensul creştin l-a preocupat şi pe Richard Wagner în libretul operei inspirate de mistica Graalului. În varianta sa,

[1] Mircea Eliade, *Un amănunt din Parsifal*. În Revista Fundațiilor Regale, 1938 (Anul V), nr. 2 (Februarie), p. 423

[2] Mircea Eliade, Idem, p. 424

Parsifal apare ca un cavaler care nu respectă jurămintele sacre făcute în camera de taină a Mesei Rotunde. Eroul devine renumit nu prin aventuri generoase, asemenea lui Lancelot ori Yvaine, ci prin crime odioase. Lovitura de teatru se produce brusc, prin convertirea lui Parsifal: arma sa ucigătoare, sabia, care aminteşte de lancea cu care a fost străpuns Mîntuitorul, ia forma crucii, chiar în momentul revenirii în mîinile convertitului. Este un semn de mare tonalitate, care îl determină, mai tîrziu, pe Eliade (*Noaptea de Sânziene*) să actualizeze un şablon cunoscut, de la sumerieni şi egipteni pînă la cîntecele de secetă din

folclorul românesc. Autorul a extins schema valorificărilor experienţelor „negative" ale morţii cu o mie de feţe, de la înţelesurile cosmice, morale, religioase la viaţa intelectuală propriu-zisă, la destinul cărturarului în epoca modernă şi hipertehnicizată. Articolul citat cuprinde fraze care nu şi-au pierdut actualitatea: „Nu numai oamenii pot trăi *sănătoşi* prin întrebările pe care şi le pun cîţiva aleşi, care, asemenea lui Parsifal, pătimim pentru lenea noastră spirituală, ci întreaga Fire s-ar părăgini şi s-ar steriliza, numai din cauza lipsei noastre de inteligenţă, generozitate şi curaj. Îmi place să cred, cum lasă a se înţelege Parsifal, că am deveni deodată, peste noapte, sterpi şi bolnavi – ca întreaga viaţă din castelul Regelui Pescar -, dacă n-ar exista în fiecare ţară, în fiecare moment istoric, anumiţi oameni dîrji şi luminaţi care să– şi pună *întrebarea justă*"[1].

Revenind, acelaşi discurs moralizator este pus pe seama lui Ştefan Viziru din *Noaptea de Sânziene*, inclusiv reproşurile privind promptitudinea angajării elitelor intelectuale în dinamizarea vieţii spirituale a semenilor. Schema mitică îşi păstrează identitatea. Cînd îşi anunţă prietenii, repetat şi obsedant, „Ştii c-am ieşit din labirint", se arată pregătit pentru a pune *întrebarea necesară şi justă*. Durerea lui Ştefan (-Eliade) rămîne de nevindecat pentru că n-a găsit-o la vreme. De aceea s-au abătut asupra oamenilor calamităţi cosmice, războiul, pribegia, prizonieratul; în cele din urmă, *seceta*, secerînd multe

[1] Idem, 225-226

vieți în Moldova și în toată țara. Într-un cuvînt, labirintul este o cale pierdută.

Se poate spune că romanul *Noaptea de Sânziene* se afla în proiect încă din 1938, sub forma micului articol: *Un amănunt din Parsifal*. La nivelul mitic al lui Telepinus, moartea este raportată la vegetație și ia chipul secetei și al boleșniței printre animale. Cu Dumuzi, Ișter și Ghilgameș, se mută dinspre zei spre oameni, ca și cum răul ar veni, într-adevăr, „de sus". De fapt, Cerul se desparte de Pămînt, pentru ca moartea să se simtă la ea acasă numai printre oameni, animale și plante.

2. Moartea cea mare

Călătoria spre celălalt „tărîm" ducea casă bună cu mentalitățile neolitice vegetaționale și astrale, cu imperiile cosmice și unice, cu divinitățile în chip de eroi culturalizatori. Totul se constituia într-o familie închegată, avînd la bază o sursă comună. Domeniile ansamblului cosmic se împărțeau după criterii ale geografiei mitice și astrale: „sus", „jos", pămînt, cer, apă, văzduh, cu soare, lună și luceferi. Fiecare se afla în stăpînirea unuia dintre moștenitorii divinității pantocratoare, după funcții, ierarhii și autorități. Domeniile erau respectate fără abatere de la regulă, iar titularii, indiferent de statură, păstrau relații amicale și se întîlneau, cu „înfrățire", în locuri consacrate; în Olimp, de pildă, sau la stejarul Mamvri; poate „pe-un picior de plai", loc ales și rezervat incintelor sacre, nu străbătut în toate direcțiile de turme de oi. Moartea ca limită ce limitează, desparte, „ucide" încă nu-și arătase chipul. Doar evocarea locului „de sus" ori „de jos" arăta starea ființei, fără neliniște, fără dramatism. Trupul nu constituia o povară, iar sufletul, dacă se făceau asemenea distincții, își putea găsi oricînd o nouă înfățișare, în asemănare cu strămoșii, cu vietățile totemice, chiar cu formele vegetale.

N-o să știm niciodată în ce împrejurări omul cu sensibilitate și judecată a înțeles moartea ca moarte, în accepțiune dramatică, nu ca trecere, călătorie. Dar întrebarea s-a

pus insistent, în cele trei aspecte fundamentale ale presupusei existenţe:

1. ca *viaţă veşnică* (nemurire) de care nu beneficiau decît zeii. Ea se dobîndea prin naştere ori era dăruită şi se asigura prin consumul unei substanţe revitalizante: ambrozia, soma, lamura;

2. ca *trecere* într-o altă lume, asemănătoare, în apropierea strămoşilor şi a zeilor, prilej de bucurie, de fericire. Metempsihoza era tot un tip de trecere;

3. în sfîrşit, în chip de *călătorie*, cu precizarea: la neolitici, echivala cu o expediţie în scopul *cunoaşterii* tărîmului învecinat şi neliniştitor, ceea ce pretindea anumite interdicţii sau trezea mînia geniilor locale care doreau să păstreze taina locului. Aventurile zeiţei Iştar şi ale lui Enkidu mi se par concludente. Basmul propune şi el acest tip de încercare eroică. Zmeul îl provoacă la luptă pe Făt-Frumos, pentru că i-a fost încălcat domeniul. Călătoria mai are ca pretext obţinerea plantei miraculoase care creşte pe un tărîm privilegiat. Este o formă mimetică a nemuririi ca dar. Basmul preia motivul sub forma rodiei dăruite femeii norocoase. Împăratul poate obţine un fiu, visul de-o viaţă, ceea ce înseamnă un pas spre nemurire, de data asta, prin perpetuarea numelui. Apa vie şi apa moartă, obţinute cu dificultate, cînd se bat munţii în capete, îşi au de asemenea locul în această serie a cunoaşterii şi a existenţei.

Moartea violentă poate constitui şi ea pretext pentru călătorii creatoare. Este ceea ce s-a întîmplat în epoca imediat ulterioară neoliticului: moartea ca aventură a cunoaşterii (de la mitul vegetaţional încoace, tip „viaţa omului – floarea cîmpului", la alegoria plantei miraculoase) este asumată de o personalitate puternică, pe cont propriu, cu răspundere, pînă la sacrifiere voluntară. Moartea este interogată, solicitată pentru dialog în diferite chipuri: prin *înfruntare vitejească*, aşa cum se practica în fratriile războinice la greci şi la daci. Eroismul de la Termopile este un exemplu de înfruntare şi de ceea ce se numeşte, tot mai confuz şi acuzator în ultima vreme, *moarte colectivă;* prin *ironie şi batjocorire.* Proza folclorică deţine un număr apreciabil de texte, cele mai cunoscute în spaţiul românesc fiind naraţiunile

avîndu-l ca protagonist pe Ivan Turbincă. Lazăr Şăineanu a făcut loc unei tipologii distincte în marea sa carte, *Basmele românilor*... Partea care interesează cel mai mult, în chip vital, priveşte *moartea ca dat existenţial* pentru fiinţă în general, inclusiv cea omenească. Nu putem nesocoti înţelesul destinal al problemei, cu note pesimiste, chiar fataliste, întrucît angajează direct şi sigur subiectivitatea celui în cauză, fără nici un sprijin exterior, divin ori măcar uman. Rămîne să fie *înţeleasă* şi *acceptată* gravitatea acestei costisitoare cunoaşteri. Este problema fundamentală a omului, devenirea sa peste milenii ca „fiinţă muritoare, sexuată şi culturală”[1]. Dacă reuşeşte să se învingă înainte de toate pe sine, adică emoţia păguboasă, reuşind s-o întîmpine „împăcat şi tare”, statutul de om cultural este salvat, umanitatea se poate reorganiza cu chibzuinţă, în condiţiile în care vieţuieşte şi pe care şi le asumă curajos.

Dintre personalităţile prestigioase ale istoriei îndepărtate care au experimentat cu suflu nou problematica existenţei pe portativul Eros–Thanatos, pot fi asociaţi, într o ipoteză de lucru, Osiris, Decebal şi Socrate. Sunt uşor de semnalat distanţele dintre ei, pe multe planuri de timp şi de cuget. Aparţin cu evidenţă unor capete de serie distincte, separate, dar, prin *coincidentia oppositorum,* se dezvăluie în mod surprinzător note comune care-i apropie în mod firesc şi credibil. Primul aspect doveditor este *autosacrificiul*, în chip voluntar şi generos; în al doilea rînd, dacă nu cumva ordinea se cuvine a fi inversată, este *cauza* jertfirii de sine; şi, în sfîrşit, *rezultatul* acţiunii dramatice, disperate care, în fond, se arată ca accident de interes local (Osiris se lasă ademenit să intre în lada de lemn, apoi e hăcuit; Decebal şi Socrate se sinucid, ambii constrînşi de împrejurări presante: întîmplări mai mult obişnuite decît spectaculoase). Dar scenariul celor trei este nou în comparaţie cu modelul Iştar-Inanna. Dorinţa era să se *vadă* ce-ar putea fi „dincolo”. Experienţă ratată. Prin Osiris, Decebal, Socrate se încerca să se corecteze atitudinea faţă de moarte şi astfel *frica* să fie învinsă.

[1] Mircea Eliade, *Aspecte ale mitului*. În româneşte de Paul G. Dinopol. Prefaţă de Vasile Nicolescu. Editura Univers, Bucureşti, 1978, p. 5

Aventura cunoaşterii se transfera în plan moral, cu efecte benefice şi întăritoare asupra urmaşilor şi a umanităţii.

Specialiştii dau asigurarea că sursa cea mai de încredere în legătură cu Osiris este istoricul Plutarh, cu lucrarea *Despre Isis şi Osiris*, o privire generală asupra mitologiei egiptene. Autoritatea lui Plutarh este asigurată de cultura sa temeinică în domeniul mitologiei, filosofiei, istoriei; dar şi ca iniţiat în misterele delfiene şi egiptene, îndeplinind chiar funcţia de preot al lui Apolo. Pentru serviciile aduse zeului şi concetăţenilor, ca îndrumător spiritual, s-a bucurat de onoruri în cursul vieţii ca, apoi, să i se ridice statuie. Se mai spune că informaţiile sale despre Zalmoxis s-au transmis în literă urmaşilor, ca şi scrierile lui Herodot. Cel mult, se poate vorbi de adaosuri neînsemnate sau de rescrieri de interes secundar.

Aflăm că istoria lui Osiris începe în chip de farsă sinistră. O naraţiune mitică din vremea vechiului Egipt sau a „Nilului de Sus" îl reţine în memorie ca şef de aşezare omenească şi erou culturalizator.

„Abia urcat pe tron, Osiris i-a scăpat pe egipteni de viaţa săracă ce nu se deosebea de cea a fiarelor din sălbăticie, pe care o duseseră pînă atunci; i-a învăţat agricultura, le-a făcut legi şi i-a obişnuit să-i cinstească pe zei. Apoi, străbătînd pămîntul, a îmblînzit apucăturile oamenilor, rareori prin puterea armelor, căci şi-i apropia pe toţi prin convingere, fermecîndu-i cu vorba bună, cu muzică şi cîntări"[1]. E un personaj şablonizat, pînă aici şi, probabil, „modernizat". În această variantă eroul culturalizator figurează în mai toate mitologiile euro-asiatice. Să reţinem că aventura este plasată în zona Egiptului vechi şi „de sus", adică spre izvoarele Nilului, fluviu providenţial ce-şi trăgea obîrşia dintr-o sursă supramundană, asemenea Tigrului şi Eufratului coborîte direct din rai. Şi Dunărea era considerată apă sfîntă şi „fără pulbere", credeau dacii, pentru că venea de „undeva", de departe. Distanţele se apropie ca într-un joc magic; dar şi segmentele eonice de timp. Se spune „Inaltul de Sus", „Egiptul de

[1] Plutarh, *Despre Isis şi Osiris*. Traducere, Cuvînt înainte şi Note de Maria Genescu. Editura Herald, Bucureşti, 2006, p. 41

Sus", „Țara de Sus", ca şi cum ai evoca muntele cosmic (Mehru, Kogaionon), muntele sacru (Horeb, Olimp), „un picior de plai", locuri alese şi de taină.

Lui Osiris i se cere şi mai mult decît făcuse: să pună ordine, adică să culturalizeze şi partea nevăzută a lumii, într-o manieră pe care zeița Iştar nu se încumetase s-o facă. Pentru aceasta, zeul egiptean a trebuit să-şi asume curajul de a trece prin proba morții trupeşti, aşa cum dacii se aruncau în suliţe ca să ajungă departe, la singuraticul Zalmoxis, divinitate atoateştiutoare (nu thanatică). Operația este pusă la cale împreună cu Seth (– Typhon), fratele lui Osiris. Eroul „se lasă" ademenit să intre într-o ladă, special amenajată, căreia i se dă drumul pe apele Nilului, spre o destinație previzibilă. Motivul a migrat şi în alte ficțiuni mitice, de pildă în Biblie. Din acest punct mitul pare să se literaturizeze, ca înțelesurile originare să fie aburite, să capete forme ermetizate. Mai mult că sigur, acceptul voluntar al lui Osiris de a se aşeza în raclă, cu riscul vieții terestre, a fost deturnat într-o farsă sinistră, ca intrigă de curte. Imposibil de crezut că Osiris, care era „mai mare" decît toți şi „la stat şi la sfat", să nu fi ştiut dinainte la ce riscuri se expune. Lada rătăcitoare s-a oprit lîngă un copac de pe malul Nilului. Copacul a început să crească deodată miraculos, ca în basmul *Înşiră-te mărgărite*, trezind curiozitatea celor din jur. În scurtă vreme, se arată Isis, în chip de rîndunică, să-l vegheze cu tristeţe. Dar şi Typhon, care desăvîrşeşte opera, tăindu-l pe Osiris în bucăți şi împrăştiindu-le la mari depărtări. I-a revenit lui Isis rolul de a le descoperi şi a le reaşeza la loc, pregătindu-i fratelui înfățişarea sub care avea să fie recunoscut în lumea cealaltă.

Varianta, oficializată pe parcurs, preluată şi de dicționarele mitologice, acceptă ideea că Osiris ar fi căzut victimă intrigilor lui Seth. Părerea era formată pe timpul lui Plutarh, iar acesta, bine informat în problemă, cum am mai arătat (şi privind lucrurile din „interior"), mai întîi o rezumă conştiincios ca, apoi, s– o pună la îndoială:

„Eu sunt de părerea acelora care nu pun nici pe seama zeilor, nici pe a oamenilor ceea ce se spune pe dos despre Typhon, Osiris şi Isis, ci cred, mai degrabă, că ei au fost nişte

daimoni puternici, ca aceia despre care Platon Pitagora, Xenocrate şi Hrisip, după cum ne-au transmis cei mai vechi teologi, spuneau că sunt cu mult mai presus decît semenii lor şi că au puteri superioare firii omeneşti”[1].

Împrăştierea părţilor corporale, în cazul eroilor prestigioşi, poate să indice una dintre strategiile thanatice. Medeea îşi sacrifică fiul şi-i aruncă părţile hăcuite în împrejurimile Tomisului, pentru a-i deruta pe urmăritori; tot astfel cum trupul unui cunoscut erou din *Kalevala,* făcut fărîme, este aruncat în hăurile avcatice. Sacrificarea lui Osiris înseamnă instituţionalizarea şi răspîndirea cultului său. Afirmaţia ar rămîne fără suport dacă nu am ţine seama de consecinţele care s-au ivit de îndată, pe teren mundan, ca şi în plan metafizic: mai multe oraşe şi localităţi au pretins că adăpostesc segmente din trupul lui Osiris. Autorităţile au început să înalţe temple şi să practice forme de cult întru cinstirea eroului adorat. Prezenţa lui era resimţită peste tot, cucerise din nou locurile de baştină, de data asta spiritualizîndu-le. În corespondenţă, i s-au găsit numelui înţelesuri demne de divinităţile suspuse, semn că ascensiunea lui se afla în continuă creştere. „Egiptenii îl figurează pe Osiris, ca domn şi rege al lor, printr-un ochi şi printr-un sceptru. Numele lui, ascultîndu-i pe unii interpreţi, înseamnă *cel cu mulţi ochi. Os*, în limba lor, vrea să însemne *mulţi*, iar *iris* – ochi”.[2]

Mitizarea a fost favorizată şi de opinia comună că zeul sacrificat şi-ar fi găsit adăpost într-o sumedenie de morminte. „Unii dintre egipteni spun că trupul lui este îngropat în mai multe locuri, dar cei mai mulţi cred că la Abydos; sau în micul oraş Memphis s-ar afla adevăratul lui mormînt. Din această cauză, cei mai bogaţi şi mai puternici dintre egipteni doresc să fie îngropaţi la Abydos, căci toţi îşi doresc să aibă acelaşi mormînt cu Osiris, pe cînd la Memphis se află locul unde este ţinut taurul Apis, privit ca alt chip al acestui zeu şi care, din motivul acesta, trebuie să stea acolo unde se află şi corpul său.

[1] Plutarh, Idem, p. 58-59
[2] Idem, 36-37

Alţii pretind că numele acestui oraş înseamnă *portul binelui* şi că mormîntul adevărat al lui Osiris se află pe o insulă de pe Nil, în apropiere de Phile şi la care nu poate ajunge nimeni”[1]. Presupunem o stare generală de daimonism (Eminescu ar spune „demonism”) în acţiune, după principiile *binelui* şi *răului*, într-o continuă dialectică postgenezică şi eroică. De aceea, „Isis şi Osiris, ca daimoni buni ce se aflau au fost preschimbaţi în zei”, lui Seth (Typhon) rezervîndu-i-se numele răului şi plasament în apele mlăştinoase. Religia capătă un caracter din ce în ce mai elaborat iar mitul începe să se literaturizeze. Dar să reţinem că faima lui Osiris creşte: are mai multe nume, în maniera lui *deus absconditus*, mai mulţi ochi spre cuprinderea totului, mai multe oraşe (-morminte) ridicate la rangul de incinte sacre, dublete ale piramidelor. Iată motivele pentru care egiptenii au fost consideraţi „cei mai religioşi din Antichitate”, atrăgîndu–le curiozitatea atît grecilor cît şi dacilor. Pare credibil că Zalmoxis a ucenicit direct în patria lui Osiris, ca şi celebrii lui urmaşi, Deceneu şi Vezina, iar informaţia lui Herodot (reală pînă la un punct, dat fiind obiceiul timpului de a se face călătorii harice spre centrele misterice reputate) cuprinde o notă de exagerare, cum, de altfel, s-a observat de multă vreme.

Devenit stăpîn al văzutelor şi nevăzutelor, Osiris nu se suprapune lui Rā (-Amon), ci reface în spirit nou autoritatea acestuia. Existenţa reală a zeilor şi a oamenilor se află pe celălalt tărîm. Este împărăţia lui Osiris. Acolo se poate ajunge fără mari dificultăţi, respectîndu-se doar instrucţiunile din „cartea morţilor” şi care stau la îndemîna oricărui iniţiat în mistere. Ele sunt în general descîntece şi imnuri însoţite de învăţăminte şi de reguli de întrebuinţare. De plidă: „Dacă răposatul cunoaşte textul acestui descîntec, va deveni în Lumea de Dincolo un spirit sfînt: el nu va muri pentru a doua oară; îşi va primi ofrandele stînd la picioarele lui Osiris”[2].

---

[1] Idem, 51-52

[2] *Cartea morţilor egipteni. Papirusul Ani.* Ediţia a II-a revăzută şi adăugită. Traducere, Notă şi note introductive de Maria Genescu. Editura Herald, Bucureşti, 2007, p. 200

Pe scurt, moartea rituală a lui Osiris nu este accidentală şi dramatică, ci reparatorie şi întemeietoare. Ea se înscrie într-un complicat program de cucerire a totalului existenţial şi cosmic, astfel ca partea trecătoare din viaţa terestră a individului să-şi aibă punctul de ajungere şi de împlinire într-o lume ideală şi eternă. Religia şi arhitectura, piramidele în speţă sunt orientate în această direcţie. Cînd se spune că arhitectura egipteană este în esenţă funerară, cred că se exagerează. Zeul a deschis calea, scutindu-i pe congenerii săi de sacrificii grele şi încurajîndu-i să creadă într-o existenţă prelungită şi confortabilă. Moartea lui a însemnat, ca în creştinism, salvarea tuturor.

Interpretarea dată lui Osiris în termenii de mai sus face deschidere spre spaţiul dacic şi spre Decebal. Dacii trecuseră şi ei printr-o serie de acte culturalizatoare asemănătoare acelora întreprinse de echipa Osiris-Isis-Seth. E drept că iniţiativa aparţine lui Burebista, dar obiectivele au fost exact de aceeaşi natură şi repetîndu-se scenariul cunoscut. Informaţia lăsată de Plutarh despre egipteni revine la Strabo, observîndu-i pe geto-daci: „Burebista, *get de naţionalitate*, după ce a luat asupra sa puterea peste poporul său, s-a apucat să-l refacă în urma deselor nenorociri şi prin muncă necontenită, prin cumpătare şi disciplină a făcut ca în scurt timp să întemeieze un imperiu mare şi să supună geţilor cele mai multe popoare din vecinătate”[1].

Strabo se afla şi el în cunoştinţă de cauză pentru că relata fapte curente şi, totodată, pretindea că se trăgea din neamul dacilor şi se mîndrea cu asta. Ca acţiune culturalizatoare apare şi episodul abstinenţei la vin, de ambele părţi. La geto-daci faptul a căpătat un curs mai aspru, ajungîndu-se pînă la distrugerea viilor, pe scară destul de largă. A fost opera lui Deceneu, „marele meu contemporan”, scrie Strabo. Probabil că patima beţiei începuse să îngrijoreze forurile de răspundere, mai ales că prea desele acţiuni militare sfîrşeau în orgii de proporţii, ca şi la greci, de altfel, ca şi la germanii de mai tîrziu.

[1] G. Popa-Lisseanu, *Dacia în autorii clasici*, II. Autori greci şi latini. Imprimeria naţională, Bucureşti, 1943, p. 45

Egiptenii lui Osiris se purtau mai cu prudenţă în privinţa consumului de vin. De altfel, Plutarh îşi delimitează observaţiile la categoria preoţilor. Două segmente ilustrative pot fi decupate în această privinţă. Primul: „La Heliopolis, preoţii Soarelui, la vremea cînd îşi fac îndeletnicire, nu duc vin deloc în temple, pentru că ei cred că nu se cuvine să bea în timpul zilei, cînd pot fi văzuţi de domnul şi regele lor. Alţi preoţi îl beau, dar numai în cantităţi mici. Cu prilejul numeroaselor sărbători ei se abţin cu desăvîrşire de la băutură şi îşi petrec tot timpul în temple, studiind, meditînd sau învăţîndu-i pe alţii adevărurile dumnezeieşti”[1]. Al doilea: „Nici măcar regii înşişi, aşa cum scrie Hecateu, nu primeau decît un tain de vin recomandat de cărţile sacre, deoarece erau în acelaşi timp şi sacerdoţi. Abia sub domnia lui Psammeticos au început şi ei să bea; mai înainte de aceasta, vinul nu le era îngăduit şi nu-l foloseau nici pentru libaţii, convinşi fiind că nu este pe placul dumnezeirii, deoarece sîngele titanilor, cei care, odinioară, s-au luptat cu zeii, amestecîndu-se cu seva pămîntului, a făcut să crească viţa de vie”.[2]

Despărţirea, hotărît vizibilă, de comportament destinal între egipteni şi daci a avut loc în planul spiritualităţii mitico-religioase. Faptul a rezultat din modul în care daimonii principali şi-au asumat funcţii culturalizatoare. Osiris este *preot* dar şi *suveran* în administrarea treburilor mundane, pînă la preluarea rolului, încă nedefinit pînă la el, de divinitate atotstăpînitoare pe ambele tărîmuri, de „aici” şi de „dincolo”. Şi-a fixat pronia în „Înaltul de Sus”, dînd mai mare greutate existenţială şi extindere acestei dimensiuni cosmice. A rămas ca succesorul lui de pe pămînt, faraonul (şi acesta *preot*) să continue munca de culturalizare în accepţiune mundană; cu prioritate, să-i pregătească pe oamenii de rînd, prin învăţături şi aşezăminte consacrate, să urmeze calea lui Osiris pînă la unirea într-o singură fiinţă.

[1] Plutarh, lucr.cit., p. 25-26
[2] Plutarh, Idem, 26

Alta este situaţia la geto-daci. Funcţiile se împart între preot şi rege, ambii considerîndu-se a fi *fraţi gemelari* şi ajutîndu-se reciproc în punerea în practică a unui program unitar de guvernare, cu deschidere spre cosmicitate. Regula de aur şi, oarecum, osiriană era că preotului i se îngăduia să preia funcţia regelui, în caz de forţă majoră, nu şi invers. La Herodot găsim ştirea arhicunoscută că dacii erau „cei mai drepţi şi mai viteji dintre traci": preotul drept, în sens moral, regele viteaz. Aceste două trăsături caracterologice au fost confirmate de întreaga literatură istoriografică. Ele vizează legiferarea funcţiunilor fundamentale ale daimonilor tutelari: preotul, regele. Statutul regelui era acela al daimonului bun, cu alte cuvinte i se prescria să se consacre luptei împotriva daimonilor răi. Era expus primejdiilor, rivalităţilor,

intrigilor, asasinatelor, etc. obişnuite în cadrul uman şi al vieţii terestre. Dacă ipoteza se verifică, se poate presupune că războaiele dacice, şi nu numai, purtau o marcă religios-morală. Dar niciodată n-o să ne putem exprima cu certitudine, din lipsa documentelor doveditoare; iar istoricilor nu le-au stat în atenţie asemenea aspecte speciale şi subtile. S-au lăsat atraşi de evenimente spectaculoase, relevabile şi consemnabile fără dificultate.

La egipteni, piramida era marcă unică şi supremă a faraonului, o imagine a cosmosului, un punct de întîlnire între lumea de „aici" cu lumea de „dincolo". La daci , la fel de reprezentative erau cetatea dublată de incinta sacră, pentru luptători şi, respectiv, pentru preoţi. De regulă, amîndouă îşi găseau locul sus, pe munte şi „pe plai". Orice ridicătură mai importantă şi strategică de pe întreg cuprinsul Daciei putea fi întărită militar şi religios. Capitala, Sarmizegetuza, era situată şi ea pe munte, în chip de cetate împrejmuită cu ziduri puternice şi puncte de apărare. În centrul cetăţii care, în fond, îngloba muntele întreg, domina sanctuarul cel mare. Muntele Blidaru căpătase o înfăţişare originală prin amplasarea a numeroase obiective militare şi de cult, de sus pînă jos. Orice cetate civilă sau militară, de la cîmpie, la deal, munte se îngrijea să aibă un templu în incintă ori altă formă de cult. Dar Blidaru se distinge,

printre multe altele, prin conformația greu de înțeles a sanctuarului mare. În primul rînd, întinderea perfect geometrizată și colosală a spațiului, apoi forma deschisă, neacoperită; sau, mai bine zis, „nu avea alt acoperiș decît cerul”[1].

Mai mult decît atît, suprafața (pardoseala) era ornamentată în mod meșteșugit și savant cu forme cromatice și simboluri astrale, ca repere orientative în misterele zalmoxiene. Aici se întîlneau, cu siguranță, căpeteniile la sfat, îndeosebi frații gemelari, aici se desfășurau ritualuri la solstiții și în ajunul unor evenimente menite să reglementeze viața oamenilor cu lumea divină. Un autor avizat, care a consacrat o carte și o viață acestei probleme, scrie: „Forma, numărul și ritmul, înscrise în sistemul arhitectural al templelor dacice, din Munții Orăștiei, apare ca expresie a unui limbaj hieratic, prin intermediul căruia dacii au înscris pe vîrfuri de munți cele mai ermetice pagini ale unei culturi, care sub această formă s-a păstrat pînă în zilele noastre, am putea spune *secret* și în același timp *sacru”*.

Să ni-l imaginăm pe Decebal în ultimele momente ale războiului pe viață și pe moarte cu armatele victorioase ale lui Traian. Se retrăgea în munți, tot mai în adîncuri, disperat că bătălia era pierdută; opunea rezistență din cetate în cetate, dar salvarea o vedea prin intrarea cu ai săi în incinta sacră. Se spune că „și-a curmat firul vieții tăindu-și gîtul cu o sabie încovoiată”.[2] Documentele sigure lipsesc. Cele două imagini de pe Columna romană sunt discutabile în autenticitatea lor. Așa cum, pentru Osiris, izvorul cel mai credibil îl constituie lucrarea citată a lui Plutarh, pentru Decebal depune mărturie doar Dio Cassius, ambele surse fiind temeinice, dar prea sumare. Legenda și mitul au fost mai generoase și în legătură cu Osiris, și cu Decebal.

Socrate se considera purtător de daimon. O recunoștea adesea în exercițiile lui maieutice, de unde i s-a tras, la proces, unul dintre capetele de acuzare și, apoi, moartea. Nu s-ar fi întîmplat pe vremea lui Osiris ori în spațiul zalmoxian al lui Decebal. La drept vorbind, toți trei, Osiris-Decebal – Socrate,

---

[1] Hadrian Daicoviciu, *Dacii*. Editura pentru Literatură, București, 1968, p. 195

[2] Ion Rodeanu, *Graiul pietrelor de la Sarmizegetuza*. Vol. I. Editura Litera, București, 1980, p. 9

erau eroi culturalizatori, fiecare după nevoi şi în contexte speciale. Zeul egiptean, preot şi rege iniţial, îşi începuse activitatea în mijlocul unor populaţii nedefinite; le adusese la ascultare şi le aştepta „dincolo", să constate dacă efectele învăţăturii puteau fi de durată, pe termen lung. Era încurajat şi sprijinit de o armată întreagă de preoţi în care avea încredere deplină. Decebal primise moştenire de la înaintaşul său, Burebista, să continue opera începută[1], de culturalizare a unei populaţii încă neorînduită şi neaşezată. Nu era mandatat de o instanţă terestră: dinastie, senat, guvern; proceda în conformitate cu dorinţa divinităţii, în faţă căreia se obligase cu toată fiinţa. Socrate îi continuă în acelaşi spirit, cu mica-marea deosebire că ia sub observaţie viaţa cetăţii, a Atenei, modelul de „cetate antică" (Fustel de Coulanges). Datorită unor serii anterioare de eroi culturalizatori (Teseu, de pildă), aici populaţia devenise *comunitate umană*. Ea căpătase o componenţă armonioasă, se organizase pe profesiuni utilitare şi după capacităţi spirituale, se conducea după *Legea divină* şi-şi desfăşura activitatea în instituţii reprezentative şi de interes general.

Dar individul ca individ (acela care, în varianta egipteană, se ducea în faţa lui Osiris, iar Anubius îi punea faptele bune şi rele la cîntar) se contopea şi de data aceasta, pînă la dispariţie, dacă nu în „populaţie", sigur în seria de componenţi ai cetăţii, după specificul muncii, profesiunii, specializării. Socrate s-a decis să descopere valoarea individului, să pledeze pentru recunoaşterea zestrei spirituale proprii, fie în stare latentă, fie trezită la viaţă, pusă în mişcare, capabilă de creaţie. Următorul pasaj a trezit nemulţumirea lui Meletos, unul dintre acuzatori. Socrate justifică preocupările sale maieutice, mod de a dialoga cu propria persoană, în conformitate cu dictonul „ Cunoaşte-te pe tine însuţi". Citim: „În mine vorbeşte ceva divin; un zeu, după cum, în bătaie de joc, a scris şi Meletos în acuzaţie. Şi anume, încă de cînd eram copil, există un glas care, ori de cîte ori se face

[1] Hadrian Daicoviciu, lucr. cit., p. 265

auzit, mă opreşte să fac ce aveam de gînd, dar niciodată nu mă îndeamnă să fac ceva”[1].

Psihologia modernă ar vedea un precursor în problemele *eu*–lui. Acel „ceva” se presupune a fi, în gîndirea atenienilor, chiar daimonul, un mesager al Zeului, care recomandă momente de reculegere în existenţa fiinţei, discernămînt în perceperea faptelor bune ori rele. În numele *adevărului* se fac toate. Este un război axiologic pe care Socrate îl poartă cu neînfricare şi risc. Familia de valori calitative, bine drămuite în gînd şi în faptă, esenţializate sub formula tripticului axiologic fundamental, Adevăr – Bine – Frumos, reprezintă semnul cel mai ales al spiritului grec, în epoca de glorie a cetăţii, spre bucuria trăitorului de rînd, devenit conştient de valoarea lui ca om, precum şi a olimpienilor. Din acest punct de vedere, Europa este o fiică a Greciei. Pe un perete exterior al mănăstirii Voroneţ, Socrate se arată în statură impunătoare de cărturar, ţinînd într-o mînă un rotul desfăşurat, iar pe cap o înaltă coroană voievodală. „Căci nu fac nimic altceva decît să colind oraşul încercînd mereu să vă conving, şi pe tineri şi pe bătrîni să nu vă îngrijiţi de trup şi de bani nici mai mult, nici deopotrivă ca de suflet, spre a-l face să fie cît mai bun, spunîndu-vă că nu virtutea se naşte din avere, ci din virtute vin şi averea şi toate celelalte bunuri, pentru fiecare om în parte, ca şi pentru cetate”[2].

În lucrarea *De ce a fost condamnat la moarte Socrate?*, Aram M. Frenkian găseşte răspunsul în cauze interne, adică în conflictul iscat în epoca posthomeriană, a anilor 400 a. H., între generaţia nouă de intelectuali, acaparată de gîndirea sofistă şi „cetăţenii maturi, partizani ai tradiţiilor solide”. Primii se îndeletniceau cu spectacole de cuvinte şi de idei, provocînd animaţie printre tineretul amator de noutăţi şi de picanterii. Tradiţionaliştii ţineau la valorile îndătinate, la unitatea elenă, care s-a dovedit puternică şi solidară în timpul războaielor cu

[1] Platon, *Apărarea lui Socrate*. În Opere I. Ediţia a II-a, îngrijită de Constantin Noica şi Petru Creţia. Studiu introductiv de Ion Barbu. Traducere, Note introductive şi note de Francisca Bălţăceanu. Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1975, p. 32

[2] Platon, Idem, p. 75

perşii, inspirînd grecilor încredere în forţele proprii. Dezbinările începuseră să devină periculoase, iar situaţia se resimţea încordată pe măsura trecerii timpului. Scrie eminentul elenist român:

„Socrate a înţeles acest lucru şi de aceea el nu se plasează nici într-o tabără, nici în alta. Este egal de hulit, urît, batjocorit, persecutat de unii ca şi de alţii, însă sigur de tradiţionaliştii care îl înglobează în aceeaşi gloată a sofiştilor, ba chiar îl socotesc mai periculos decît aceştia, întrucît exercită o putere de fascinaţie asupra tineretului, prin personalitatea sa puternică, prin profunzimea şi religiozitatea convingerilor sale, care nu au nimic corespunzător la sofişti. Şi aci zace marea tragedie din viaţa lui Socrate".[1] Acesta ar fi cadrul general. I se asociază un alt aspect, care îl priveşte direct şi sigur numai pe Socrate: bătălia pentru adevăr. Frenkian mai adaugă o frază lămuritoare, succint, dar pe care am dezvoltat-o în cîteva paragrafe de mai sus: „A descoperi adevărul, care este funcţiunea esenţială a omului, este egal cu a descoperi rostul individului uman pe acest pămînt. Iată ceea ce este demn de a umple viaţa unui om: cercetarea dezinteresată a adevărului"[2].

Cunoaştem natura conflictului şi urmările lui. Scrierea lui Platon, martor şi adept al maestrului privind ameliorarea vieţii civice, constituie un document de încredere, luat „sur le vif". Se iveşte cel de al doilea aspect al problemei care ne interesează cu deosebire aici; anume, atitudinea lui Socrate în faţa morţii; cum comentează propria-i moarte, cu voce tare, în faţa instanţei, a adepţilor, a oficialităţilor. Mai ales că existau posibilităţi de salvare: i se oferise şansa evadării. A refuzat. Putea să ceară clemenţă, iertare, dar a motivat că nu este de demnitatea lui să se umilească; îi era deschisă şi calea exilului. Socrate credea că nu salvarea lui avea însemnătate, ci scoaterea semenilor din ignoranţă, înnobilarea cu virtuţi înalte. Se cerea sacrificiul suprem, în contextul dat, iar el era hotărît să-l facă. „În această privinţă v-aş mai spune deci, atenieni, doar atît: ascultaţi-l pe

[1] Aram M. Frenkian, *De ce a fost condamnat la moarte Socrate*? Revista de Filosofie, nr. 3-4 (Iulie-Decembrie), 1942, p. 215
[2] Aram M. Frenkian, Idem, p. 217

Anytos sau nu, daţi-mi drumul sau nu-mi daţi drumul, eu nu voi face altceva nici dacă trebuie să mor de nenumărate ori”[1]. În vremuri legendare, fapta este mai convingătoare şi mai decisivă decît vorba. În istoria culturală a omenirii, s-a întîmplat ca în bătălia pentru întemeierea adevărului să fie nevoie de jertfă de sînge, de moartea salvatoare a unui daimon-om.

Ca lecţie morală, pe scurt şi pe înţelesul tuturor: moartea este experimentată în diferite chipuri şi de fiecare dată ca aventură a cunoaşterii. Iniţiatorul, „primul” pornit în cursă îşi asumă o răspundere deosebit de riscantă, astfel că sacrificiul voluntar şi, prea adesea, sîngeros, constituie trăsătura de unire între toţi eroii temerari, de la zeu la rege, de la filosof la păstor. Întrebarea care, potrivit limbajelor secrete, poate fi esenţializată printr-un simplu gest, activ ori pasiv, nu este monopolul unui grup restrîns. Socrate a dovedit că fiecare om curajos şi-o poate adresa conform daimonului său. Pe această direcţie, Dumuzi se întîlneşte încă o dată cu păstorul mioritic. Iar dacă am insistat asupra fondului documentar privind existenţa mitico-istorică a celor trei eroi, Osiris, Decebal, Socrate, am dorit să indic suportul cultural care a favorizat rostirea gravă a întrebării.

3. Bestiar mitologic

Un triptic zoologic. Taurul, Cerbul şi Berbecele (Le Bélier) sunt dintre cele mai interesante animale mitologice şi de bestiar fabulos, ca mod de reprezentare şi ca stil de aventură, în lumea văzutelor şi nevăzutelor. Toate aceste puteri zodiacale sunt semne şi măşti ale Soarelui, purtate succesiv pe întinderea gloriosului său mers ceresc. Berbecul, în rol de războinic şi de Marte, deschide calea triumfală. Coarnele răsucite, ca şi frînte, depun mărturie despre luptele şi izbiturile lui năpraznice în noaptea tenebrelor. Pînă au răzbit să iasă în primavară, au şi strălucit de argintul şi de aurul divin. De aceea le ţine înălţate cu trufie încă agresivă, să se vadă, dar să şi amenințe pînă departe.

[1] Platon, Idem, p. 31

De acum înainte, cursul Soarelui este deschis. Luîndu-şi, de data asta, chipul de Taur, astrul ceresc îşi ţine coarnele drepte şi falnice; ca Leu, străjuieşte sigur de sine în liniştea zenitului. Doar celălalt ipostaz al său, Vulturul, planează la înălţime, cu privirea aţintită asupra vreunei umbre de şarpe tîrîndu-se cu perversiune pe pămînt şi încercînd să urce, în secret, pe tulpina copacului biblic, pentru afaceri personale.

Toate acestea se conservă în legende mitologice şi au lăsat urme în memoria gestică a riturilor, în artele plastice, în montajele arhitectonice, în colindele românilor pe teme agro-pastorale. Aşadar, în destule categorii de documente, ca să se motiveze şi să se întreţină interesul specialiştilor pentru ele; din păcate, în forme prea adesea fragmentare. Aşa că restaurarea este grea. Lectorul de astăzi se vede nevoit să se mulţumească cu citate rezumative sau să se oprească la semnalarea de exemple paralele din culturi înrudite, fie şi distanţate în timp şi în spaţiu. Nu este vorba numai de forme destructurate sub presiunea vremurilor şi de ieşirea lor din uzaj, dar şi de amalgamarea, de suprapunerea, de contopirea unor valori sinonimice pînă la tautologie. Ne trezim cu o mare migraţie de semne amestecate, de limbaje incoerente, care pot fi puse, ca izvorînd iniţial, cînd pe seama riturilor ezoterice egiptene, cînd a zodiacelor asiatice chineze sau/şi babiloniene, cînd a miturilor greco-italice. Albumele sunt copios ilustrate, tratatele şi dicţionarele aşteaptă în rafturi; rămîne decriptarea semnelor, în datele aparente sau, pe cît posibil, în zbuciumata lor istorie, a mutaţiilor formale şi de sens.

Cînd se propun repere metodologice, riscăm adesea să ne complicăm în strategii prea aride ori alunecoase. Structuralismul lasă cale liberă unor reducţionisme sufocante; dar şi textologia modernă (nu ştiinţa magică a torsului şi a ţesutului – tot „scrieri”-, care ne vin de la Moire, de la Ariadna şi de la Penelopa) ne face să ne trezim cînd într-o plasă de paianjen, cînd într-o sîrmă ghimpată. Mai promiţătoare mi se par imaginarul heraldic şi arhetipologia de tip Jung şi Durand, în sensul că unele stări conflictuale ale individului cu lumea pot fi aduse sub observaţie şi situate în vericitatea lor prin raportare

la noi înşine; chiar dacă ne aruncăm ochii peste cîteva milenii. Ne sunt de folos ştiinţele care studiază viaţa primitivă.

Pare credibil în condiţiile modernităţii, dă impresia de gîndire aşezată cînd se spune că „la început" a fost animalul, adică omul ca animal. Intră în rol ştiinţele de resort să-l convingă pe acela care are timp să creadă. Şi gîndul că „la început a fost cuvîntul" cade bine. Dar cînd găsim prin diverse scrieri, de recunoscută autoritate, că „la început" a fost *frica*, se trezeşte imediat măcar un pic de curiozitate. Nu putem afla mare lucru nici dacă vizităm parcuri zoologice şi muzee de antichităţi, cum procedau înaintaşii, aşa că ne rămîne să apelăm la informaţii „corecte", amestecate sau presupuneri. În schimb, *vedem*. Adică ne trec prin faţă chipuri de vietăţi nemaipomenite, de „legendă", de „basm", de „vis", care ne incită interesul într-o manieră mai acută decît adevărul presupus a fi ştiinţific.

Faraonul are chip de Leu, Soare, Bou Apis , iar Ghilgameş şi-a pus pe cap mască de Taur, înainte de a-l înfrunta pe Enkidu. Aşa ne este înfăţişat pe cilindri şi pe tăbliţe de lut. Înseamnă că frica a fost învinsă. Omul şi-a însuşit masca semeţului care-i stătea în cale, trecînd peste el. Să ne imaginăm scena în primitivismul ei grosolan şi de nepovestit, decît în mituri şi în basme. Ghilgameş îl doborîse, în seria de „munci grele", pe Humbaba, monstrul de nestăvilit ca forţă şi agresivitate, din codrii măreţi ai Libanului. Aceeaşi soartă a avut-o şi taurul ceresc trimis de Anù, regele zeilor, să provoace stricăciuni şi dezastre în capitala imperială Urùk, pentru a-l dezonora pe eroul din codrii Libanului. Pînă la urmă, Ghilgameş a rămas stăpînul stăpînilor, pe pămînt şi în viaţă, ca să convingă întreaga suflare de atotputernicia sa: l-a jupuit pe ultimul adversar, taurul (la asiatici, practica asta se aplica direct pe viu, pînă în timpuri apropiate) şi s-a îmbrăcat în pielea lui, aşa sîngerîndă şi fioroasă, arătîndu-se oamenilor care-i ieşeau în cale să vadă minunea. De altfel, prietenii de curte şi de arme îl aşteptau la împărăţie cu mese întinse.

Episodul se cunoaşte şi dintr-o variantă narativă românească. Nu trebuie să ne mire, întrucît este vorba de una şi aceeaşi familie de simboluri astrale, iar fabricarea lor se produce

după o tehnică universal valabilă: după decapitarea vitejească a cerbului fantastic, Harap-Alb ia cu sine capul victimei, măreţ împodobit cu ramuri de aur şi strălucind de nestemate. El străbate sărbătoreşte oraşele şi satele, pe calea întoarsă spre împărăţie: „Şi pe unde trecea, lumea din toate părţile îl înghesuia: pentru că piatra cea mare din capul cerbului strălucea de se părea că Harap–Alb soarele cu el îl ducea (...). Şi într-una din seri, cum şedea Spînu împreună cu moşu-său şi cu verele sale într-un foişor, numai iaca ce zăresc în depărtare un sul de raze scînteietoare, care venea înspre dînşii. Şi de ce se apropia, de ce lumina mai tare, de li fura vederile. Şi deodată toată suflarea s-a pus în mişcare: lumea de pe lume fiind în mare nedumerire, alerga să vadă ce minune poate să fie. Şi cînd colo, cine era? Harap-Alb, care venea în pasul calului, aducînd cu sine pielea şi capul cerbului, pe care le-au şi dat în mîna Spînului” .

Am semnalat şi cu alt prilej apropierea motivică, peste milenii, dintre capodopera sumeriană şi oralitatea folclorică românească. Paralela o făceam cu basmul *Tinereţe fără bătrîneţe şi viaţă fără de moarte*. Amîndoi eroii vor să afle „ce se întîmplă” (material/spiritual) cînd cineva din apropiere încetează, la un moment dat, să se mai poarte ca în zilele curente (Ghilgameş în ce-l priveşte pe Enkidu); ce înseamnă acea „tinereţe fără bătrîneţe” ori „viaţă fără...”, despre care se auzea vorbindu-se? Întrebările sunt „a mirare”, ca totdeauna cînd apare „ceva” cu totul nou. Întoarcerea lui Făt–Frumos e semnificativă. El „vede” peste tot lucruri „a mirare”. Pe scurt, realităţile „a mirare”, ca „tinereţea fără...”, „viaţa fără...”, chiar moartea, încă nu sunt integrate, nu au curgere, situare, relaţie de cauzalitate. Vor veni, dar după eşecuri, experimentări succesive, nelinişte, ca să ne aflăm mereu în căutare de răspuns.

Aşadar, a mai apărut un protagonist, cerbul fabulos, alături de leu şi de taur. Toţi sunt, fără îndoială, slujbaşi şi mesageri ai puterilor cereşti şi se înscriu în scenarii la comandă: taurul sumerian, să pună în pericol de moarte capitala imperiului Urùk, mîndrie a zeilor şi a regilor deopotrivă; Cerbul, în varianta carpato-dunăreană, are şi el repartizate, sub

consemn, zone anume de calamitare, dar şi de re-înviere: lumea vegetală din munţi şi din văi. Este

o invitaţie, în fond, la aventură, pentru că se iveşte eroul predestinat să restabilească ordinea antropologică în lucruri, pe portativele vieţii şi ale morţii. Cu deosebire că în spaţiul sumerian, al Taurului, confruntarea dintre eroi reprezintă un punct necesar în definirea dramei existenţiale; în partea românească, a Cerbului şi a vegetaţiei, înfruntarea din *Cerbul Runcului* face parte dintr-un rit de iniţiere cu finalitate nupţială. Sunt două feţe ale aceleiaşi realităţi, nuntă şi moarte, de unde şi apartenenţa amîndurora, a Taurului şi a Cerbului, la aceeaşi tipologie a bestiarului astral.

Cerbul nu este apariţie singulară în cultura etnografică românească. Dar s -a consacrat în colinde de substrat, prin urmare precreştine, ca şi în alte forme ale vieţii îndătinate. Tonul provocator şi lăudăros face parte din stilul propriu acestui animal fabulos, stăpîn absolut pe un întreg imperiu vegetaţional. Totuşi, se vede nevoit să cedeze locul, prin jertfă, unui făt–frumos care se pregăteşte de însurătoare. Spectacolul vînătoresc este şi de data asta o formă de iniţiere şi de rit de trecere. Într-o anume categorie de colinde, Cerbul, în chip de mesager ce vine din Înalt, poartă între coarne leagăn împărătesc. Acolo stă fata cea frumoasă. Ea cîntă şi coase cămaşa mirelui care se pregăteşte să-i vină în întîmpinare. În ambele tipuri de colinde, Cerbul e aducător de jertfă şi de daruri, iar mireasa, purtată între coarnele de aur, este un dar. Înainte de a primi binecuvîntarea părintească şi a merge la cununie, ea s-a bucurat de o dezlegare tainică şi întăritoare în sens spiritual.

Cîmpul are înfăţişare paradisiacă sub domnia Cerbului. Se pregătesc elemente ale mitului întemeietor de familie, în baza modelului vegetaţional şi în speranţa belşugului. Floarea cîmpului domină imaginarul rural. Aşa că Cerbul patronează renaşterea, în toate manifestările vitaliste:

„De marne de sat,
Un cerb s-arătat,
C-acolo el ştie
Locul unde paşte,

Unde iarba creşte,
Creşte, se-mpleteşte,
În opt găităneşte.
Unde el s-adapă,
Frumos apa-mi cură,
Pietrele răsună.
Dar voinicul Voinea
Pe cerb l-auzea..."[1].

Cerbul îl provoacă pe flăcău să încerce proba vînatului voinicesc. În cealaltă calitate, de purtător de dar şi acolit al fetei frumoase; el este acela care întîmpină obstacolele grele:

„Vine Jiul tulburat,
Cu plăvii amestecat.
Dar plăvii ce mi-şi aduce?
Tot brazi nalţi şi minunaţi,
Cu molivi amestecaţi.
Printre brazi, printre molizi,
Noată, noată, un cerb înnoată.
Cel ce-nnoată coarne-şi poartă.
Dar în coarne ce-şi mai poartă?
Poartă un leagăn de mătasă.
Dar în leagăn cine şade?
Şade Ileana..."[2].

Se cunosc variante în care *boul negru* (zimbrul, bourul, taurul) ocupă locul Cerbului. Sunt respectate, totuşi, ambele schiţe de scenariu amintite în legătură cu Cerbul fabulos:

„Sus, în vărful muntelui,
Oleroi, d-oleroi, Doamne,
Sub cetina bradului,
Unde-şi doarme boul negru,
Boul negru se sculară,
De rouă se scuturară,
Munţi înalţi se clătinară,

[1] *Folclor din Oltenia şi Muntenia*. Texte culese din colecţii inedite, V. Ediţie de Iordan Datcu. Editura Minerva, Bucureşti, 1970, p. 63
[2] C. Mohanu, *Fîntîna dorului*. Poezii populare din Ţara Loviştei. Editura Minerva, Bucureşti, 1975, p. 98

Văi adînci se tulburară,
Şi de vale c-apucară” [1].

În situaţia similară, Cerbul îşi îndeamnă partenerul să se angajeze, cum am spus, într-un rit de iniţiere familială; e drept, prin luptă voinicească; bourul schimbă cursul în direcţia riturilor de întemeiere, de dinastie şi de ţară.

În mod curios, Berbecul şi-a adjudecat, cu timpul, spaţiul acvatic. Domeniul lui este marea primordială în mişcare genezică; se arată totdeauna disponibil s-o înfrunte cînd se anunţă momentul insurecţional. O face în favoarea omului, mai precis a ciobanului (păstorului „ne-mioritic”), în ipostaza lui „voinicească”. Interesantă mi se pare şi schimbarea formală a rolurilor, în cazul de faţă fiind vorba de iniţiativa celui care preia conducerea dialogului. Cerbul fabulos, stăpîn pe cîmpuri şi livezi, lansează provocarea cu adresă la Făt-Frumos („Dar voinicul Voinea/ Pe cerb l-auzea...”), considerat, în limbaj mitic, de aceeaşi statură eroică.

În colindele cu tematică marină şi păstorească, de tipul celor care interesează aici, ciobanul declanşează ostilităţile cu marea. El se întrece în cuvinte şi în laude, pentru că se simte sub ocrotirea celor doi berbeci (năzdrăvani de data asta), care-i sar în ajutor la consemnul ştiut. Iată un text integral şi tipic pentru conflictul dintre păstorul „ne-mioritic” şi adversarii săi arhetipali, marea în cazul de faţă:

„Dalbuţ păcurariu,
Mirelui tinerelul!
Mi s-o lăudat
Că el că mi-şi d-are,
Cîte flori pă munte
Atîţia oi dă frunte,
Cîţi luceferei,
Atîţia berbecei,
Cîte steluşele
Atîţia mieurele.
D-înde li-o iernat?

[1] *Folclor din Oltenia şi Muntenia*, lucr. cit., p. 86

'N curte la Pilat.
D-înde li-o-nvărat?
Din d-ostrov di mare,
D-înde iarba-mi creşte,
În patru să-mpleteşte,
Nima n-o cosăşte;
D-inde lemnu creşte,
Jos îmi putrezeşte,
Nime nu-l cioplește.

Marea-şi grăi iară:
– D-albuş păcurari,
Scoate-ţi oile
Dîn d-ostrov d-al meu,
Că de nu li scoate
Eu m-oi mînia
Şî m-oi tulbura,
Oi ţi-oi d-îneca.
D-albuş păcurari
Din gură-i grăia:
– Ce mi di-acolea
Că ti-oi mînia
Şî te-i tulbura?
Că eu că mi-şi d-am
Doi berbeci d-oceş,
În coarne s-or trozni,
Mi-ţ-or zdrîncăni,
În fluiere li-oi zîce
Şi oile s-or strînge,
Şî eu li-o purcede
P-un picior de munte,
La stîna bătrînă,
D-înde iarba-mi creşte,
Jos îmi putrezeşte,

Şî ti-oi veseleşte!” [1].

Într-o variantă, Dunărea este aceea care se mînie pe ciobanul orgolios şi mîndru de berbecii lui năzdrăvani:

„– Dalb di-un păcurar,
Nu ţî-i ţîie frică
Că iau ţ-oi neca
Fruntea oilor,
Cam pă jumătate,
Cam p-a treia parte?
Dalb di-un păcurar
Din gură-mi grăia:
– Nu mi mie frică,
Că iău că mi-ş am
Doi berbeci mai băli,
Cu coarne d-argint,
Din coarne troznesc,
Oile pornesc,
Lin pin ciar sănin.
La lină fîntînă,
D-unie iarba-mi creşte,
În patru să-mpleteşte” [2].

Să reţinem imaginea berbecilor bătăuşi şi năzdrăvani, aşa cum s-a impus în sfera colindelor de substrat precreştin:

„... Şi el s-a lăodat
Că el că mi-şi d-are
Doi berbecuţi lei,
Lei îs bucălei,
Cu laţe pe ei,
Laţe de argint
Razimă-n pămînt.
Cînd ei s-or bucni,
Marea s-o împărţi” [3].

---

[1] *La Luncile soarelui*. Antologie a colindelor laice. Ediție îngrijită și Prefață de Monica Brătulescu. Editura pentru Literatură, București, 1964, p. 35-36
[2] *La luncile soarelui,* Idem, p. 38
[3] Idem, p. 37

Am motive să cred că vechii greci nu-şi reprezentau altfel chipul purtătorului mitic al lînii de aur. Colindul izvorăşte din acelaşi mental arhaic. În această direcţie, pledează elemente de cultură, de convergenţă, care ar merita un studiu aplicat de mitologie comparată: invocarea animalului fabulos numai în situaţie conflictuală şi cu aspect cosmogonic; funcţia creatoare a aventurii de orizont spaţial (marea se lasă îmblînzită în colinde, argonauţii încheie misiunea în chip culturalizator); caracterul bi-polar al simbolurilor – apa primordială/soarele atotbiruitor. Sunt forme favorizate de regimul ambiguităţilor, obişnuite în mitologiile arhaice cu fond neolitic. Nicăieri nu au loc bătălii sîngeroase şi încărcate de patetism uman ca la Troia. Se pun în scenă numai înfruntări formale, „principii". Protagoniştii doar îşi anunţă prezenţa, gălăgios şi în fală. Decid simbolurile reprezentative în împrejurări semnificative. Solare: naştere, întemeiere; acvatice: moarte, renaştere.

Mioara năzdrăvană. Oaia face figură aparte, prin modestie şi „lipsă de reprezentare", în bestiarul fabulos. Unele dicţionare de specialitate o consemnează ca pe orice animal domestic, fără personalitate, doar pentru că aparţine necuvîntătoarelor. Faţă de Taur, Cerb şi Berbece, animale în veşnic neastîmpăr şi răscolitoare de lume, te întrebi dacă oaia îşi justifică prezenţa în imaginarul bestiar şi fabulos. O primă impresie. În fond, ea este „năzdrăvană", poziţie proprie şi unică în inventarul mitologic. De aici înrudirea cu puterile chtoniene, cu preotesele, cu prezicătoarele. Răsare surprinzător din anonimatul turmei, ca o plantă miraculoasă în mijlocul cîmpiei, îndemnată de puteri neştiute să dea sfaturi de bună purtare, să transmită veşti vrednice de luat în seamă. Grecii aveau încredere în Pytia, carpaticii, mai „primitivi", s-au ataşat de „mioara năzdrăvană" atoateştiutoare, cu naivă sinceritate şi familiaritate. Dar, în vreme ce insularii, cu firea lor mereu dilematică, sensibilizată de cauzalităţi şi de principii, o plasau pe celebra şi misterioasa preoteasă într-un spaţiu care favoriza răspunsuri probabile, cel mult să-l scoată în faţă pe „ori–ori", mesajele Mioarei erau formulate cu claritate cutremurătoare, direct prin „viu grai" şi în chip univoc, fără fisuri şi intenţii de răstălmăcire.

Era glasul sever al destinului, nu al norocului. Nu oricine era capabil să-l recepteze, pentru că venea de departe şi necesita îndelungă iniţiere. Oricum, ambele meseriaşe în ale cultului înţelegerii şi cunoaşterii se dovedeau la fel de eficiente în schimbarea destinului celor vizaţi. Oedip nu a ezitat să-şi părăsească tronul, să pornească în pribegie, să facă gesturi după o logică suprafirească. Păstorul vrîncean, un Voinea (cum şi este numit în colinde), un ortoman mîndru şi arţăgos, asemenea lui Nechifor Lipan, renunţă să pună mîna pe ciomag, cum îi era felul în împrejurări de acest tip; pare mai „înţelept", ca şi cum ar beneficia de experienţa tragică prin care a trecut înaintaşul său îndepărătat, Dumuzi, tot păstor, recunoscîndu-şi natura limitată, de fiinţă muritoare.

N-avea motive săteanul să se adreseze, cu fast şi cu ifose, vreunei autorităţi cultice, cînd se hotăra să se însoare sau să întreprindă vreo afacere, cum se întîmpla adesea la Delfi. În asemenea treburi domestice şi de interes personal, îi stătea la îndemînă baba Ioana din capul satului, cu „măestriile" pregătite în fapt de seară. În schimb, Mioara (şi nu o oaie oarecare) era investită cu harul prevestirii momentelor critice, care afectau grav întregul organism socio-cosmic. Nu era vorba de oracol-ghicire, ci de *veste,* fiind interesată s-o afle cu cutremurare colectivitatea întreagă: şi brazii, şi păltinaşii, şi păsărelele „mii", şi stelele „făclii"; nu în înţeles de decor şi de pitoresc poetic, ci de fiinţe vii, intens participante

În viaţa de zi cu zi a satului tradiţional, cum se reflectă în *Baltagul*, să spunem, oaia din anonimat era căutată pentru brînză. Din bărbînţă o pofteau personajele lui Sadoveanu, cu un boţişor de mămăligă, la care se adăuga bucata de porc bine rumenită într-un hîrb de ceaun. Cu brînză de bărbînţă l-au întîmpinat ciobanii de pe Ceahlău pe Voievodul Ştefan cînd urca pe munte în căutarea legendarului bour alb. Aşa se închină starostele păstorilor în faţa domniei: „Poftim sănătate luminăţiei tale, Doamne: şi să guşti, măria ta, din fruptul oilor noastre". Vodă s-a supus numaidecît şi le-a asigurat pe gazde că „brînza asta e mai bună decît orişice pe lume".

Nu se poate spune că alte animale erau neglijate, vaca şi boul, mai cu seamă. Toate se bucurau de aceeaşi însufleţită îngrijire, ca şi cum constituiau, laolaltă, o familie în deplină unitate şi înţelegere. Vaca era darnică şi supusă, boul presta munci istovitoare, împărţind cu tovarăşul lui, omul, necazurile, din primăvară pînă-n iarnă. Apoi se aşterneau cu toţii pe odihnă, în aşteptarea unui nou an de chin. Colindele dau aceeaşi preţuire şi calului. Aşa rezultă din dialogul dintre Dumnezeu şi Sfîntul Petru, din timpul scaldei ritualice. Ei „se scaldă şi se-ntreabă", chiar în seara Crăciunului, la poalele pomului mirific din rai:

„«– Ce-i mai bun, Petre, pe lume? »
« – Nu-i mai bun ca boul bun,
Cînd revarsă brazdă neagră,
Şi răsare grîuşor;».
Iar se scaldă şi se-ntreabă:
« – Ce-i mai bun, Petre, pe lume ?».
«– Nu-i mai bun ca calul bun,
Căci te duce şi te-aduce,
Poartă oase păcătoase
De punerea capului!».
Iar se scaldă şi se-ntreabă:
« – Ce-i mai bun , Petre, pe lume? ».
« – Nu-i mai bun ca oaia bună,
Că vara te îndulceşte
Şi iarna te încălzeşte».
Şi te, Domn bun, veseleşte,
C-o-nchinăm cu sănătate" [1].

Nu putem vorbi, aici, de „bestiar" şi încă „fabulos", ci de animalele obişnuite din jurul casei, dragi omului şi lui Dumnezeu. În ieslea boilor a fost îngăduită Fecioara, cînd i-a venit sorocul să nască prunc sfînt. Nu a găsit linişte lîngă tulpina plopului, care nu înceta să-şi mişte zgomotos crengile şi frunzele; nici în grajdul cailor neastîmpăraţi şi enervant de sforăitori. Cuprinsă de amărăciune, Maica a cerut sfatul înţeleptului Crăciun:

[1] Sabin Drăgoi, lucr. cit., p. 19

„ – Ce să mă fac eu, Crăciune,
Grele munci că m-au ajuns!
– Du-te-n ieslea boilor:
– Staţi voi, boi, de-a rumega!
Maica-sfîntă atunci năştea,
Boii sufla de-ncălzea,
Maica sfîntă-i alduia:
– Fire-aţi voi, boi, alduiţi,
Şi în veci blagosloviţi,
De mine, de Dumnezeu
Şi de ăst fiuţ al meu!” [1].

Oaia e tăcută şi liniştită din fire, iar obiceiul de a se pierde în turmă, de a fi preocupată doar de firul de iarbă, căutîndu-l din zori pînă în seară ca pe o comoară, de a se menţine grăbită pe cărări fără capăt, o plasează într-un univers propriu, de nepătruns. Nu oricui, după credinţă, îi este permis să se apropie de ea, iar cine reuşeşte, prin viaţă austeră şi cumpătată, să îndeplinească ritualuri îndătinate şi simple, să ştie pe ce vreme se scot oile în porneală, ca la poruncă, ce hrană le este hărăzită şi în ce condiţii (ca şi pentru plugar, există un calendar al păstorului, pe zile, săptămîni, anotimpuri) asigură bunul mers al stînii, al oamenilor. El trebuie să fie curat în vestimentaţie, ca şi în cuget, să se menţină, cu perseverenţă, la distanţă faţă de obiceiurile lumeşti. Romulus Vulcănescu supune comentariului pertinent şi credibil, în *Etnologie juridică*, un bogat material de viaţă păstorească privind statutul sever de viaţă de stînă. Orice nesocotire se pedepseşte aspru chiar în interiorul breslei. În mod paradoxal, oaia pare a fi stăpîna locului, nu păstorul.

Laptele, se pare, era elementul magic destinat să întreţină atmosferă mitică, să-i unească pe toţi, în primul rînd păstorul şi turma; dar să-l şi despartă de săteni, de „restul lumii”. Aceştia din urmă erau obişnuiţi cu multe „rele”, de pildă, să mănînce carne, deci hrană obţinută pe cale violentă şi sacrificiere, preparată, demitificată, „desubstanţializată”. Hrana conservă

[1] Alexandru Viciu, *Colinde din Ardeal.* Librăriile Socec şi Sfetea, Bucureşti-Leipzig, 1914, p. 42-43

starea fiinţei în primitivitatea ei, din zilele genezei; sau produce schimbări făcîndu-l pe om de nerecunoscut. O ilustrare o găsim în *Epopeea lui Ghilgameş*, în pasajul următor:

„Sălbăticiunile-l hrăneau cu lapte,
Necunoscînd ce-i pîinea dulce, coaptă.
Nu ştie ce e pîinea Enkidu!
Nici cît e vinul, cînd îl guşti, de dulce.
Harimtu, preoteasa, însă-i spune:
Enkidu, gustă pîinea, nu uita
Că ea e viaţa însăşi, iară vinul
Pe care glia ni l-a hărăzit,
E darul cel mai scump. Atunci Enkidu
S-a săturat cu pîinea ce i-au dat
Abia ieşită caldă din cuptoare,
Şi şapte vase a băut de vin.
Prindea puteri şi mintea-şi ascuţea
Şi-obrajii îi simţea cum i s-aprind.
Domol, pe urmă, îşi întinse mîna,
Şi, mîngîindu-şi lîna trupului,
Ca oamenii şi-o unse cu ulei,
Tînjind şi el ca să le fie asemeni.
Iar cînd, apoi, se-nvesmîntă în straie,
Se-nfăţişă la chip ca un bărbat” [1].

Era un semn de trecere de la viaţa de pădure la aceea de plugar şi de orăşean. La romani, laptele deja nu mai avea căutare, iar untul „era dispreţuit ca o hrană pentru barbari” [2]. Vorbim despre puteri imperiale care s-au remarcat prin agresivitate şi au rămas în memoria istoriei prin războaie sîngeroase şi prin producere de dezbinare, la ei acasă, ca şi printre popoarele vecine. Jefuiau turme de animale şi nu cunoşteau limite în consumul de carne. Dar popoarele paşnice, de păstori şi de agricultori, au continuat să rămînă fidele tipului

[1] L. Lipin şi A. Belov, *Cărţile de lut*. Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1960, p. 268-269

[2] Richard Lewinsohn, *O istorie a animalelor*. Rolul lor în dezvoltarea civilizaţiei umane. Traducere de Ruxandra Munteanu. Prefaţă şi note suplimentare de Mihail Cociu. Editura Meridiane, Bucureşti, 1988, p. 154

tradiţional de hrană, obţinută direct de pe locurile proprii şi cu „sudoarea frunţii”. Laptele deţinea prioritatea, conform prescriptelor mitice. Era considerat nutriment universal, pentru că i se atribuiau origini prestigioase ce vizau lumea aleasă şi pacificatoare a zeilor. Ne-o spune foarte convingător Silvia Chiţimia: „În mod firesc, alimentul magic va fi legat, într-un fel sau altul, de figurile Marii Zeiţe, adoptate în diverse epoci şi culturi tradiţionale”. Şi: „Alăptat la sînul mamei, pruncul asimilează substanţialitatea lumii, esenţa ei vitală. Universul este pentru el, precum în metafora poetică a lui Ion Barbu, o miraculoasă revărsare de «căldări de mări lactee». El trăieşte total cufundat într-o lume a laptelui, într-un adevărat spaţiu galactic” [1].

În acelaşi sens gîndea şi Mircea Eliade cînd scria: „A mînca semnifică a asimila o parte a Cosmosului, mai exact, esenţa mistică a Cosmosului. De aici – timp de foarte multă vreme – pînă la Platon şi chiar după el, importanţa alimentaţiei pentru dezvoltarea morală şi spirituală a omului. Autorul *Republicii* interzice vînatul şi patiseria, el nu permite carnea friptă la plugar decît tinerilor soldaţi. Unul din lucrurile care m– au uimit şi în acelaşi timp m-au atras la Nietzsche este gravitatea cu care vorbeşte despre alimentaţie, mai ales în *Ecce homo*. Ghicesc aici o întreagă mistică preistorică regăsită cum se întîmplă adesea la Nietzsche într-unul dintre elanurile sale admirative pentru «ştiinţă»” [2].

La carpatici, Mioriţa e născocitoarea. Păstorul „știe”, de asta o evocă şi o ascultă în momente conjuncturale; dar este vorba de una aleasă din mulţime, pentru darul ei de vestitoare şi de călăuză, „năzdrăvană” şi cunoscătoare. Turma întreagă se comportă ca un factor benefic întru ambianţă şi atmosferă. Asemenea mulţimii unui sat, alaiul vine la semnele ciobanului, dobîndite prin meşteşug şi iniţiere, să se veselească ori să jelească. Vrăjmaşului îi rămîne să respecte ultima dorinţă a

[1] Silvia Chiţimia, *De la Calea lactee la fîntîna cu lapte dulce*. Laptele ca aliment şi element ceremonial. În revista Datina – Constanța, 2003, (nr. 30), p. 1

[2] Mircea Eliade, *Jurnal* 1 (1941-1962). Ediţie îngrijită de Mircea Handoca. Humanitas, Bucureşti, 1993, p. 338

pribeagului. Şi totul se păstrează în marginile normalului. Biciul îl pune pe bou în mişcare, calul este iuţit cu varga; numai oaia se lasă ademenită de fluier, instrument mai întîi doar la îndemîna zeilor:

„Şi cînd vîntul a sufla
Fluierul a fluiera,
Oile or înturna.
Oile cele cornute,
Mîndru m-or cînta pe munte,
Oile cele bălăi,
Mîndru m-or cînta pe văi.
Oile cele-ocheşele,
Mîndru m-or cînta cu jele.
Oile cele streine
Mîndru m-or cînta pe mine". [1]

La nunta (-moarte) se şi „cîntă", nu numai se plînge. Şi încă „mîndru", în colindele ardelene; adică se plînge „frumos", înalt şi cutremurător, să se afle peste tot, sub bolta cerească a satului. Este o adevărată competiţie, în forme ritualice şi sfinte, între „oile cele cornute" şi cele „bălăi", „oceşele", etc. Şi încă:

„Fluieraşul cel drag
Mi-l puneţi de steag,
Bota mea cea luce
Mi-o puneţi de cruce.
Iar oile mele
Vor cînta şi ele.
Şi-o veni la groapă
Şi oaia cea şchioapă" [2].

Limbajul aluziv, plurivoc la origine (mîndru – frumos, bocet – cîntare), care a suferit resemantizări în istoria lui, se pretează la reconstituiri şi speculaţii. Dintre toate vieţuitoarele de pe faţa pămîntului, chemate în grabă de Sfînta Duminică, numai ciocîrlanul şchiop poate fi de folos eroului de basm. Pasărea are şi ea un orizont întins şi, mai ales, tainic, de

[1] Adrian Fochi, lucr. cit., p. 579
[2] Idem, p. 611

cunoaştere a lumii văzutelor şi nevăzutelor. Taina o deţine adesea cel modest, cu înfăţişare, în aparenţă, precară. Poate acest adevăr mitic l-a avut în vedere păstorul din varianta de mai sus. Deşi dă impresia de uniformitate, corpusul de texte alcătuit de Adrian Fochi se pretează, totuşi, la comentarii interesante şi mai poate dezvălui surprize. O pistă promiţătoare de discuţii (cum am şi încercat cu alt prilej) o constituie tema obiectelor păstoreşti, fluierul, gluga, bota. Banalităţi, s-ar crede, utilităţi din inventarul gospodăresc. Dar şi Dumuzi avea asemenea lucruri în dotare, în stîna sa de pe plaiurile cereşti ale lui Anù, regele zeilor sumerieni. „Nuditatea zeiţelor, observă un autor avizat, este un instrument al morţii” [1]. Ceea ce se confirmă perfect în conflictul Inanna – Ereşkigal. Se poate reţine şi un pasaj mioritic din Luduş (ca multe altele din *corpus*-ul lui Fochi), de tipul:

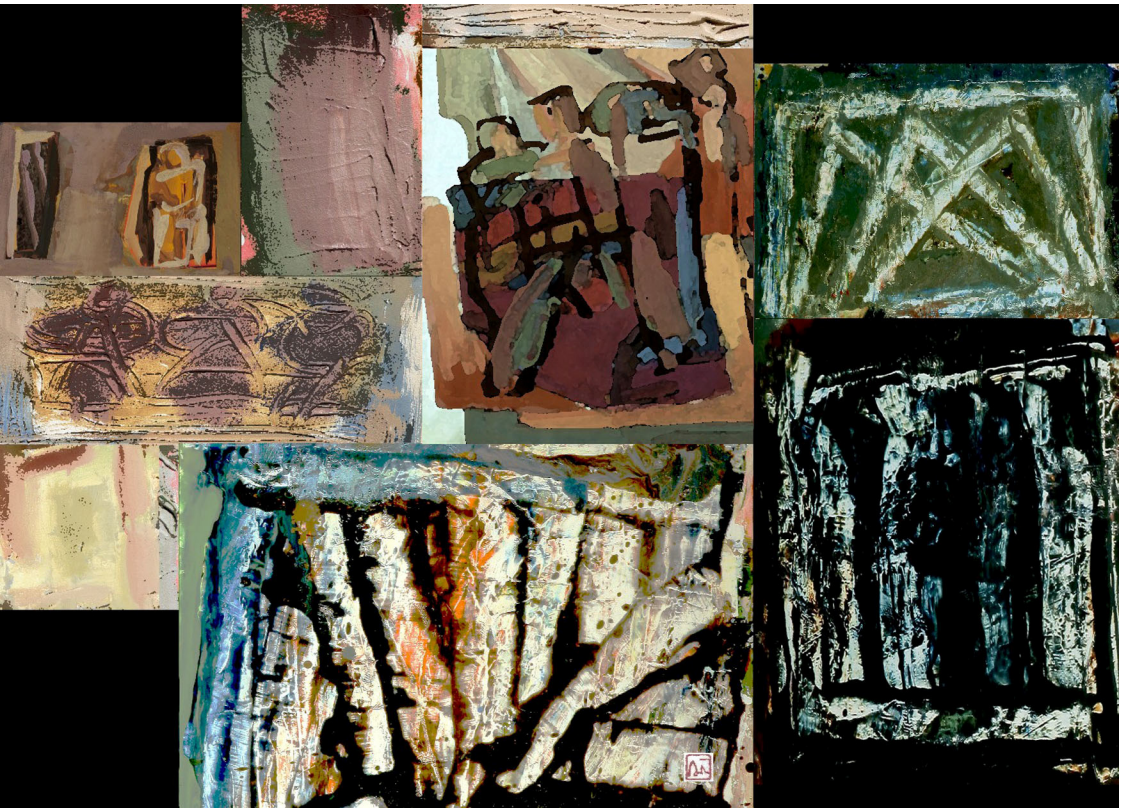
„– Nu mă puşcaţi, nu mă tăiaţi,
Numai capul mi-l luaţi” [2].

Deposedarea de însemnele cultice depăşeşte înţelesul de moarte ca moarte. Păstorul carpatic putea fi „împăcat” dacă însemnele îşi găseau locul alături. Fluierul, vîntul şi oile, în cîntarea lor „mîndră”, puteau să întreţină iluzia circuitului vieţii.

[1] Mircea Bârsilă, *Fecioara divină şi cerbul*. Editura Calende, Piteşti, 1999, p. 132
[2] Adrian Fochi, lucr. cit., p. 623

Ștefan Arteni, *Compoziție digitală*

Ștefan Arteni, *Compoziție digitală*



Ștefan Arteni, *Compoziție digitală*

Capitolul V

ARS MORIENDI

Pe lîngă măreața transpunere alegorică a morții în nunta cu „a lumii mireasă" în cadrul naturii, în ființa lui delicatețea morală se prelungește apoi și mai adînc în distincția celor două versiuni, după cum moartea e prevestită oilor sau „măicuței bătrîne", care nu trebuie cu nici un preț să înțeleagă din alegorie adevărul. Din astfel de resemnări, transpuneri și delicatețe morale iese marea artă.

Eugen Lovinescu, *„Miorița" și psihologia etnică*. În *Scrieri* II. Ediție îngrijită de Eugen Simion. Editura Minerva, București, 1970

1. Moartea ca aşteptare – marginalii la o mitologie a existenţei

Oricît ar părea de ciudat, dar se constată o vizibilă apropiere de orizont ştiinţific între scrierile etnografice ale lui S.Fl. Marian, cel din *Naşterea, Nunta* şi *Înmormîntarea la români* şi opera etnologului francez Arnold Van Gennep, *Riturile de trecere.* Adevărat, nu se încadrează amîndoi exact în aceeaşi vîrstă a ştiinţei. Autorul român, autodidact şi mai puţin „modern", se lasă atras de „secolul istoriei", avînd convingerea, specifică vremii, că ştiinţa trebuie să se bazeze pe documente concrete în formularea judecăţilor de valoare, vizînd un anume sector al vieţii sufleteşti. De aici împătimirea generaţiei „folk-lore" pentru repertorierea tuturor formelor orale şi depozitarea în tomuri masive. În mişcarea competitivă de înzestrare a arhivelor, S. Fl. Marian i-a întrecut pe mulţi, fără îndoială.

Febra documentelor orale s-a resimţit cu prioritate şi cu folos la popoarele care au reuşit să transporte de-a lungul secolelor, pînă în ajunul modernităţii, un remarcabil tezaur de

forme de esenţă mitică. Este şi cazul românilor. Obsedaţi de „teroarea istoriei" (dramă a intelectualului modern), mulţi ambiţioşi au găsit suportul moral, deloc neglijabil, în memoria documentelor. Cuvîntul de ordine printre folcloriştii din generaţia lui S. Fl. Marian continua să rămînă: „Comorile noastre se prăpădesc". Morala: să le adunăm cu grăbire, ca să dovedim că existăm cu adevărat. Şi „lucrarea împreună" a probat că *există*; dar, cu deosebire, în spaţialitate cosmică şi mitică, în petrecerea grea de sens cuprinsă între viaţă şi moarte. Este doar o spectaculoasă viziune de accent existenţial, mit-istorie, cu părţile bune-rele ce decurg de aici, pentru aproximarea valorică a portretului sufletesc cu care se recomandă fiinţa umană.

La prima vedere, altele erau comandamentele ştiinţei, la care se angaja generaţia lui Van Gennep, la distanţă doar de două-trei decenii. Pentru autorul francez, documentul era un fapt subsumat, semnalarea şi descriptivismul aparţinînd unei etape depăşite. Se face teorie, adică etnologie, într-o manieră dorită de cei care nu mai sunt dispuşi să guste rusticitatea în funcţionalitatea ei vie şi creatoare. Dar cine are lectura şi a unuia şi a celuilalt dintre autorii citaţi, deopotrivă, înţelege cît de mult şi benefic se unesc în spiritul cunoaşterii ştiinţifice. Ce „lipseşte" la S. Fl. Marian: valorizarea teoretică a materialului de viaţă, vocaţia speculativă, etc. se intuieşte, măcar, în freamătul proaspăt al ideilor. Amîndoi, situaţi la capete diferite de serie, cultivă, în mod paradoxal, acelaşi limbaj ştiinţific: existenţa omului este reglementată prin rituri, „de cînd naşte pînă moare"; fapt cu ecou pînă şi în cîntecul de lume, ca mod de răspîndire a adevărului general recunoscut la nivelul banalităţii şi cotidianului. Putem crede că nimic nu este luat în seamă, nu capătă sens, dacă nu intră sub jurisdicţia gravă şi de fier a totului, pe cît posibil, a sistemului integrator de mituri.

S. Fl. Marian relevă o trilogie de rituri, de secvenţe încapsulabile, demarcînd direcţia şi cursul vieţii omului în toată întinderea. A început cu *nunta,* probabil pentru spectaculozitatea obiceiului, dar i s-au relevat, firesc, şi celelate două, *naşterea* şi *înmormîntarea.* Nu a spus „moartea"; asta l-ar fi obligat să ia în seamă, cu precădere, partea spirituală (mai puţin

tehnică), mitologică şi religioasă a problemei. Formularea pe care şi-a însuşit-o, „înmormîntarea", arată interesul autorului pentru aspectele ritualistice ale fenomenologiei morţii, cît şi priceperea sa de colecţionar de documente. Cu timpul, şi-a extins sfera preocupărilor şi spre alte categorii de rituri, meşteşuguri, forme ale culturii materiale şi artistice.

Etnologul francez a întrezărit, în aceste trei *corpus*-uri de idei, o pluralitate de rituri: familiale, vegetaţionale, astrale, funcţionînd la unison, sub semnul simbolic şi comportamental „de trecere", adică de iniţiere şi de transfigurare. Timpul se întoarce în chip de „copil", individul devine „altul" prin botez, apa are facultăţi biotice şi lustrale. Decide tipul probei „de trecere". În cursul rotitor al existenţei, orice *naştere* are în faţă o *re– naştere*. Se schimbă înfăţişarea, forma de manifestare a „realului" în exterioritatea sa, dar, în fond, nimic nu dispare cu totul. Acest mod de a concepe existenţa, în manieră stadială şi situaţionistă, la porunca lui „de trecere", se află în acord cu gîndirea misterică şi mitosofică a lui Mircea Eliade: cu deosebire că autorul român pune surdină în partea spectaculară a ritualului şi se lasă condus de catalogul de taină al „semnelor". Ele ne înconjoară, fără să ne dăm seama şi se cuvine a fi descifrate dacă vrem să vieţuim cu adevărat; altfel spus, să deosebim *sacrul* (realitatea „vie" şi nemărginită) de *profan* (formele accidentale, aparente, fără şansă de fiinţare).

Dar abstracţionismul teoretic al lui Van Gennep (impecabil, de altfel, în logica discursului) scapă de sub control autenticul şi palpabilul, aspecte prin care se identifică riturile în pulsaţia lor concretă. Ritmica formelor se subînţelege în cursivitatea lor, dar rămîne, vrem nu vrem, impresia de ruptură de la un stadiu la altul, de la o „vîrstă" la alta; *cum* şi în *ce* măsură se săvîrşeşte transpunerea unui anotimp în altul, să spunem, cu condiţia să se păstreze un semn al permanenţei; cum „floarea cîmpului" poate fi *şi* „viaţa omului", semn al identităţii omului ca om şi ca *orice* fiinţă.

În trilogia existenţială a lui S. Fl. Marian (*naşterea, nunta, înmormîntarea*), este pus în schemă filmică setul de rituri cerut de fiecare moment „de trecere" în parte, pînă la epuizarea

complexului de reprezentări specifice. Unele secvenţe se repetă de la treaptă la treaptă: cum ar fi *scalda* şi *masa.* Confuzii nu se produc şi asta pentru că elementele de gestică şi de recuzită din compunerea scenariului poartă semne distinctive: mai precis, „rescrise", din moment în moment, rămînînd oarecum aceleaşi, dar în continuă mutaţie semantică. Reţetarul care autorizează apa lustrală pentru botez nu este acelaşi pentru celelalte două cazuri, *nuntă* şi *înmormîntare*. Aşa că scalda (compoziţia lichidă şi actul în sine) are funcţie comună de *renaştere* (şi de *recunoaştere*). Să nu vedem aici doar joacă de cuvinte. Copilul „născut" este doar o promisiune, în sensul de „făcut" trupeşte. Oricînd se poate transforma, în primele zile, în contrariul a ceea ce s-a aşteptat. Adevărata lui naştere se doreşte a fi în sens spiritual şi fiinţial. Ea se împlineşte prin scalda-botez. Este o renaştere. Individul mai re-naşte odată, la nuntă, ca să ia chip de gospodar şi să fie primit în marea familie a pămîntenilor. Înmormîntarea preia, la rîndul ei, scenarii anterioare, în curgere firească şi pe un traseu predestinat. Aşa că moartea trece şi ea drept o re-naştere, dar în condiţii mult mai grele, în sensul că „trecerea" se face spre lumea nevăzutelor, în cosmicitate. Ca să se integreze în acest nou cuprins, printre „ai săi", dalbul de pribeag poartă cu sine semne menite recunoaşterii. Moartea privită „de sus", cu ochi sufleteşti, este o re-naştere ce trece prin proba re-cunoaştere.

Pe lîngă secvenţele repetitive (*scalda, masa, practicile de exorcizare, darurile, colacii, bradul, făclia*) şi obligatorii în cuprinsul celor trei secvenţe (naşterea, nunta, moartea, ca rituri de trecere), altele au caracter accidental, local. Ele fixează un semn (-punct) pe parcurs, cum ar fi „slobozirea casei", după naştere, „cernutul" la nuntă sau „stîlpii" din cadrul complexului ritualic al înmormîntării. Greu de apreciat ponderea secvenţelor repetitive în raport cu celelalte. Sigur este că trebuie parcursă, cu prilejul fiecărui moment de trecere, întreaga ritualistică îndătinată. Este deajuns să fie nesocotită o singură verigă, aparent neînsemnată, ca totul să fie dat peste cap. Cum „paza bună trece primejdia rea", omul se poate apăra şi de strigoi. Aici se vede oportunitatea muncii regizorale a moaşei, a nunului, a

preotului. Ei ştiu bine că un punct omis din schema ritualisticii de naştere aşteaptă să se manifeste malefic-justiţiar la nuntă ori la moarte. Bătălia pentru izbîndirea omului ca fiinţă se poartă cu disperare şi eroism pe toată scala riturilor de trecere, în permanentă trepidaţie. Depun mărturie documentele etnografice sistematizate de S. Fl. Marian în cele trei cărţi ale sale. De aceea ele constituie un tot unitar.

Tot ca privire de ansamblu şi preliminară, cele trei momente ritualistice, unitare în proiectul lor existenţial, se remarcă prin spectaculozitate, sărbătoresc, participare, emoţionalitate:

a. *Spectaculozitate*: materialul de viaţă care vizează o anume situaţie „de trecere" este transformat în limbaj sensibil şi pregătit pentru reprezentare. Astfel, fiecare secvenţă-scenă, de la rostirea unui singur cuvînt dar cu puternică încărcătură magică, la petrecerea mortului la groapă prin traseul *vămilor* (prag, pod, apă, răscruce de drumuri) îşi găseşte loc precis în sintaxa totalului ritualistic, circumscrisă momentului. Spectacolul este *total*, cel puţin în latura angajării artelor: cîntec, joc (dans), compuneri literare, mimică, schimburi de replici, discursuri şablonizate. Totodată, punerea în scenă este încredinţată unor actori cu grade diferite de implicaţie şi de profesionalitate. Pe de o parte: părinţi (cuscri, cumetri), neamuri, prieteni, consăteni. Pe de alta: nuni, conăcari, bucătari, moaşe. Spaţiul scenic asigură şi el condiţiile spectacolului total: reprezentările au loc în „lumea văzutelor", dar cu deschidere şi translare spre aceea a „nevăzutelor". Secvenţa „vămilor" este pusă în act pe un traseu geografic obişnuit, comun, de la sat la sat. Ea se reface în idealitatea de „dincolo", după o schemă fixă, de topografie mitică.

b. *Sărbătorescul*: trebuie operată, mai întîi, o distincţie între sărbătorescul ca expresie a prea-plinului (în fast şi grandoare, în hrană abundentă şi veselie pînă la demenţă) şi acela discret, lipsit de fală, dar pus în mişcare la comandă divină, sub autoritatea unor personaje mitice care îşi asumă răspunderea de a ocroti viaţa socio-cosmică a omului. În aceste condiţii, individul, aflat în punctul iniţiatic de maximă tensiune

sufletească şi transformare, se întîlneşte, „într-adevăr", cu sacrul; sărbătorescul năvăleşte în interiorul său. Alura festivistă propriu-zisă se presupune doar în privinţa primelor două secvenţe ale complexului existenţial, naşterea şi nunta, fie şi cu unele momente de agitaţie şi de frenezie. *De prim interes, însă, mi se pare faptul că sărbătoresul intră şi în compunerea riturilor funerare. În acest tip de sărbătoresc, adică în strădania regizorală de a se găsi formule credibile, fie şi amăgitoare, de „atenuare" a tragicului, de revalorizare, cum spune Mircea Eliade, stă calea care duce la ideea de „petrecere" a dalbului de pribeag şi, totodată, la înţelegerea unei mitologii a morţii în variantă mioritică*.

c. *Participare*: actorii şi spectatorii se întrunesc în funcţie de imperativele deschiderii/ închiderii *spre* şi *în* cosmicitate şi pe care le numim naştere-nuntă-moarte. Naşterea, judecată după aspectele „văzute", se mărgineşte la cadrul aparent familial; cu nunta se încearcă mai insistent forţarea imediatului, ca să capete sens de *trecere* şi de *re-naştere.* Dar amîndouă sunt evident pregătitoare pentru moarte. Una o aşteaptă pe cealaltă în linie ascendentă. Inversările arată ieşirea din ritm şi din normalitate. Aşa că moartea aşteaptă să se consume primele două, iar categoriile de rituri şi de trepte sunt concepute după aceeaşi logică. Dacă moartea se arată peste rînd, se produce panică.

d. *Emoţionalitate*: cine priveşte din interiorul etnogaficului se poate pronunţa cu credibilitate în legătură cu calitatea emoţiilor provocate, pe viu, de declanşarea secvenţelor ritualice. Dar poate fi suspectat şi de subiectivitate. Cu toate astea, nu trebuie ignorată, depreciată, răstălmăcită, *re-scrisă* marea bogăţie a stărilor emoţionale de la naştere pînă la moarte. Ele pot constitui materie primă pentru un tratat complet de psihologie ori, mai exact, de etnopsihologie, ştiinţe prestigioase pe vremuri, astăzi uitate. Moartea deţine o cotă aparte de interes, în registrele grave, acute ale emoţionalităţii; mai cu seamă în mlădierile lor ingenioase, în mascarea motivaţiilor, în armonizarea stărilor după codurile subtile ale artei. Există o ştiinţă a riturilor funerare, temeiul unei veritabile „arte de a

muri", despre care vorbeau contemporanii lui Cicero şi ai lui Seneca.

Unitatea spectaculară şi de proiect de gîndire, în cele trei mari şi esenţiale ipostaze ale existenţei, naşterea, nunta, moartea, se întăreşte (confirmă) cu fiecare secvenţă ritualistică în parte ori simbol orientativ: scaldă, masă, colac, brad, etc. Niciodată nu se ajunge la monotonie în planul limbajului, al indisponibilităţii sufleteşti. Luarea „în „răspăr", forma întoarsă, răsucită a unuia şi aceluiaşi fapt de cultură, perpetuează şi intensifică, în context nou, starea conflictuală, sporeşte virtuţile expresive, credibilitatea discursului etnologic. Să luăm ca ilustrare seria de secvenţe repetitive care au *apa* ca materie primă şi prin care s-a impus tipul de ritual consacrat sub una şi aceeaşi titulatură, *scalda.*

Prima variantă de scaldă e pregătită în cadrul complexului ritualistic al naşterii. Ea se înscrie, practic, într-un moment fix şi consacrat al ritualului, acela al *ridicatului copilului*. Asta se întîmplă după cîteva zile de la naşterea trupească, atunci cînd mica fiinţă a trecut cu bine examenul apariţiei în lumea văzutelor, dînd semne de sănătate şi de robusteţe. Moaşa, protagonistul principal şi complice în taina naşterii, ia copilul din mîinile „mamei" şi-l „arată", complet gol, spre cele patru zări ale lumii: Răsărit, Apus, Miazăzi şi Miazănoapte, în chip de cruce şi rostind o urare. Este primul gest simbolic de iniţiere în cosmicitate. „Zările" îl preiau şi-l recunosc de stăpîn în perspectivă, pe toate hotarele, de „împărat". Mirele din „vînătoarea ritualică" (voievodul din balada de curte feudală, păstorul din *Mioriţa*) poartă deja însemne împărăteşti însuşite prin ritualul *ridicatului*. Moaşa dă mamei copilul, astfel re-născut, dacă este fată, ori tatălui, în caz de băiat. Numai după consumarea acestui act se trece la cufundarea în apă, ca să fie cuprins şi „celălalt tărîm".

Şi cufundarea se face cu dichis şi cu ştiinţă îndătinată. Se cer, de pildă, vase neapărat noi: cana nouă, în care se aduce apa neîncepută şi de la o sursă anume; copaia pregătită numai pentru respectiva operaţie şi pentru păstrarea lichidului lustral, ca să fie depus într-un moment prescris şi într-un loc ales, după

canon; obiecte, plante şi flori cu funcţii simbolice şi terapeute. Acestea dau conţinut şi puteri substanţei acvatice, menite să fie transmise copilului pentru toată viaţa. S. Fl. Marian rezumă astfel momentul (în baza materialului etnografic primit de la colaboratorii săi din diferite părţi ale ţării şi păstrat, probabil, în arhiva Muzeului memorial de la Suceava): „După ce a ridicat acum copilul, după ce i-a legat buricul şi după ce a dat femeii ajutorul trebuincios, ca să nu i se întîmple nici un rău, ia moaşa o vănuţă sau o covăţică numită altmintrelea şi albie, mai pe scurt, vasul care mai înainte de aceasta au fost în stare să-l pregătească părinţii; aşază vasul undeva pe o laiţă sau pe un scaun şi toarnă într-însul apă din oala cea nouă. Ia apoi o rămurică de busuioc de la Ziua Crucii, unul sau mai mulţi bani de argint, o floare de bujor, lemnul Domnului, o bucăţică de fagure de miere, una de pîne şi alta de zahăr, un ou, puţin lapte dulce precum şi o leacă de aghiazimă sau apă sfinţită şi pe toate obiectele acestea le pune în scăldătoare” [1].

Este înscrisă în răbojul de cuvinte alimentaţia sacră a ţăranului, plus inventarul farmacopeic. Vor fi reluate şi în următoarele două momente existenţiale, nunta şi moartea. Valorile magice ale reţetarului sunt consemnate şi în urarea rostită atunci, pe loc:

„Scump ca argintul,
Dulce ca mierea,
Bun ca pînea,
Sănătos ca oul,
Rumăn ca bujorul,
Atrăgător ca busuiocul
Şi alb ca laptele”.

Din înşiruirea elementelor rezultă, putem spune, o schiţă de portret în chip de *cîntec de leagăn* pentru copil, cu şanse de a se transforma în *cîntec de dragoste* pentru tînărul ce se pregăteşte să intre în următoarea vîrstă „de trecere”. Urarea-

[1] Simeon Florea Marian, *Naşterea la români*. Studiu etnografic, Ediţie îngrijită, introducere, bibliografie şi glosar de Iordan Datcu. Editura Saeculum I. O., Bucureşti, 2008, p. 72

cîntec de leagăn poate renunța la elementele de reţetar culinar, într-o variantă ca următoarea:

„ Să fie sănătos
Și norocos
Și mintos
Și voios
Și frumos
Și drăgăstos
Și-nvățat
Și bogat,
Om de treabă” [1].

Cum am spus, botanica populară este permanent solicitată în normalizarea cursului vieţii, în toate etapele, de la naştere pînă la moarte şi chiar după aceea. Intră în rol o nouă categorie de agenţi ocrotitori, babele profesioniste în descîntece. Prin tehnica rostirii cuvintelor şi manevrării plantelor (şi unele şi altele devin „hrană”, la timpul consacrat, la locul potrivit), ele au darul să redescopere firul vieţii cînd este scăpat de sub observaţie şi se încurcă în ţesături mai ascunse. Descîntecele de deochi (şi nu numai) au mare căutare în această privinţă; peste tot mişună agenţi malefici.

Şi mai tîrziu, ritualistica scăldatului este invocată: dacă scenariul nu a fost respectat după tipic, la data aflării în funcţiune, nimic nu-l mai poate înlocui ulterior. Cîntece elegiace (de nenoroc, înstrăinare, ostăşie, dragoste, pribegie, sărăcie) au ca pretext presupuse defecţiuni în efectuarea scaldei de demult. Printre multe alte exemple de acest fel, S. Fl. Marian notează următorul:

„Spune, maic-adevărat
Unde scalda mi-ai ţîpat?
Peste un gard cu spini,
Ca să fiu tot în străini?
Spune, maic-adevărat
Unde scalda mi-ai ţîpat?
Peste un gard cu pîrlaz,

[1] Adrian Fochi, lucr. cit., p. 74

Ca să fiu tot cu năcaz
Şi cu lacrămi pe obraz?".

Scalda este o operaţie importantă în scenariul riturilor de trecere, destinată să asigure starea benefică a individului în viaţa de zi cu zi (dacă se efectuează corect în primele două etape: naşterea, nunta), dar şi postmortem. Citim: „Tot în timpul scaldei, dacă cel repauzat e bărbat înaintat în vîrstă, îl rad frumos dacă în timpul boalei i-a crescut barbă mare; din cauză că, după credinţele poporului din cele mai multe părţi ale Bucovinei, cel ce s-a ras la moartea sa sau după moarte, cînd s-a scăldat, se înfăţişează înaintea lui Dumnezeu ca un tînăr de 30 de ani, iar de nu l-a ras, apoi bătrîn rămîne pentru totdeauna" [1].

Scalda de nuntă nu pare să aibă, ca ritual, o reglementare la fel de strictă, dar nu poate fi omisă. Fără ea, cununia nu are loc în satele de bună tradiţie. Privite comparativ, scalda de naştere şi scalda de nuntă diferă prin spectaculozitate şi rigoare. Nunta se limitează la îmbăierea propriu-zisă, cu participare redusă, pentru a se extinde în alte sectoare şi încă multe la număr. Mirii se îmbăiază simultan, în locuri separate. Amănuntul a dus, în plan imaginativ, la scăldatul eroic din basme: băiatul primeşte fata în dar, cu condiţia să facă o baie mai neobişnuită. Calul năzdrăvan îl scapă de primejdie.

Tot ca observaţie comparativistă, să reţinem şi pasajul paralel pentru compoziţia scaldei de nuntă, cum a rezumat-o S. Fl. Marian în documentele sale: „În scalda aceasta, care e făcută din apă neîncepută, pun bani de argint, lapte dulce, un fagur de miere precum şi diferite flori mirositoare, mai ales busuioc, simbolul dragostei, anume ca toată viaţa lor să fie atrăgătoare şi plină de dragoste ca busuiocul, curată ca argintul şi laptele, dulce ca fagurele de miere".

Simbolurile culinare ca şi albumul botanic sunt mai puţin diversificate, dar înscriu cu necesitate traiectoria vieţii şi acest fapt mi se pare esenţial. Nelipsite din limbajul semnelor, cu nuanţe simbolice sesizabile sunt busuiocul şi banul, primul ca substitut al aceluiaşi Eros, al doilea întru întîmpinarea lui

[1] Simeon Florea Marian, Idem, p. 72

Thanatos; într-un cuvînt, se asigură căile de acces spre „lumea nevăzutelor”.

Aşa se ajunge la a treia variantă de scaldă, aceea care pregăteşte înmormîntarea. Scrie etnograful de la Suceava: „Scăldătoarea aceasta se face, atît în Bucovina cît şi în Moldova, în următorul chip: aduc apă curată de la un izvor, de la o fîntînă sau de la un pîrîu limpede şi o pun într-un ceaun sau într-o căldare mare, ca să se încălzească”. Pînă aici nimic nou. Avem de-a face pur şi simplu cu un „şablon”, ca şi cum ar fi vorba despre naştere ori nuntă. Dar urmează: „Pe lîngă apă se mai pun în căldare şi mai ales în timp de vară, atît în Bucovina cît şi în Transilvania însă, şi felurite plante, precum: mintă, calapăr, busuioc, romaniţă, sulcină, peliniţă, lemnul Domnului, precum şi multe alte buruieni şi flori mirositoare, anume ca atît scăldătoarea cît şi corpul celui ce se va scălda într-însa, mai cu seamă dacă acela e copil, să miroasă frumos”[1]. Aşadar, plante şi la mort. Explicabil: omul se re-întoarce în lumea minunată a „raiului de sus”. Acolo poate fi recunoscut, înainte de toate, după însemne florale.

Cum se vede, botanica apare bine reprezentată în riturile de trecere, mai ales prin eternul busuioc, cel mai fidel şi constant simbol-substitut al lui Eros. La drept vorbind, busuiocul este o floare modestă ca aspect decorativ. Doar mirosul îl face competitiv în lumea sa. Să ne amintim că teologia creştină acordă mirosului un rol de seamă în săvîrşirea tainei euharistice. Reţine şi preotul Marian: „... ca atît scăldătoarea cît şi corpul celui ce se va scălda într-însa, mai cu seamă dacă acela e copil, să miroasă frumos”. Şi reia, în scopul lărgirii schiţei ritualice: „Datina spălării cu vin şi a ungerii cadavrului cu diferite unsori mirositoare o întîmpină foarte adesea”. Putea să adauge că modelul se află în *Sfînta Evanghelie*, ca îndrumare ritualistică ante şi postmortem. Prin scaldă, busuiocul ajută la transsubstanţializarea corpului pămîntesc al omului, îl întăreşte pe dalbul de pribeag, în lunga lui călătorie, cu puterea mirosului ales.

---

[1] Simeon Florea Marian, *Înmormîntarea la români*. Studiu etnografic, Ediţie îngrijită, bibliografie şi glosar de Iordan Datcu. Editura Saeculum, Bucureşti, 2008p. 44

E de observat, în continuare, că lipseşte setul de elemente culinare (zahăr, lapte, miere). Asta numai în aparenţă. Simbolismul alimentar ia chipul de „pom" al abundenţei. Este „pomul" sau „pomul mortului", confecţionat special, în asemănare cu oricare din grădina de lîngă casă, măr, prun, păr şi care face fructe „bune de mîncat". El figurează la vedere, printre pomeni. Banul este şi el prezent, chiar în mîna celui întins în sicriu. Despre simbolismul acestora, în noua lor figurare scenică, s-ar putea vorbi mai pe larg, precum şi despre secvenţele ritualistice rămase în suspensie, deocamdată, masa, jocul, bradul. Dar, s-a înţeles că, ajungînd aici pe urmele lui S. Fl. Marian, a vorbi doar despre unul dintre cele trei mari complexe ritualistice înseamnă să ne trezim, la un moment dat, că le avem în vedere, într-un fel sau altul, pe toate.

Evident, complexul existenţial *naştere*-nuntă-moarte îşi păstrează înţelesul antropologic specific „riturilor de trecere", după compartimentarea mai riguroasă şi mai abstractă a lui Arnold Van Gennep, mai liricizată şi arborescentă în varianta românească. Forme consacrate ale imagismului funcţional şi simbolic apropie momentele, distincte în fondul lor, le face transparente („Vai de nuntă fără plîns şi de moarte fără rîs"), pînă la atenuarea, unde e cazul, a tensiunii dramatice. Niciunul dintre cele trei momente esenţiale nu provoacă nelinişte de nelecuit, printre altele, pentru că fiecare este experimentat „pe cont propriu", prin participarea pregătitoare la derularea ritului în cauză. Moartea se „învaţă" şi se lasă aşteptată. Dar, fiecare în parte „se învaţă", de la o scaldă la alta, căci apa le cuprinde pe toate şi le saltă în cosmos, în chip de sărbătoare ritualică.

2. Moartea ca experiment sufletesc

Cred că am înţeles, acum, de ce Mircea Eliade n-a finalizat proiectul, adesea invocat, de a scrie o carte despre *mitologia morţii.* Ideea îi era prea scumpă ca să fie în cele din urmă abandonată ori redusă la cîteva articole de gazetă şi însemnări de jurnal, aşa cum s-a întîmplat şi în alte cazuri. Se ştie că

intenționa să redacteze un studiu amplu despre Balzac, pentru care făcea lecturi intense, altul despre mătrăgună, despre arta modernă etc. Mitologia morții l-a urmărit îndelung și constant de-a lungul întregii vieți, atît în opera științifică, savantă, cît și în ficțiunile literare, în nuvele și în romane. Încă din primii ani ai publicisticii, din perioada studenției, a colaborării la „Știu – tot", „Orizontul", „Adevărul literar și artistic"; descoperea „cărțile morții" (egipteană, tibetană), personaje mitice exemplare, ritualuri misterice și se convingea din ce în ce mai sigur că există mai multe feluri de scenarii ale morții, care nu pot fi cuprinse într-o imagine constrîngătoare, reflectată într-o singură carte. Tocmai de aceea se poate spune că majoritatea scrierilor lui Mircea Eliade tratează aspecte ale fenomenologiei și semanticii morții, de la *Mitul reintegrării* la *Cosmologie și alchimie babiloniană,* de la *Yoga. Nemurire și Libertate* la *Noaptea de Sînziene*, de la *Nașteri mistice* la povestirea *La țigănci*. Predominanța acestei teme, totdeauna corelată cu opusul ei, viața (în chip de Eros) relevă structura personalității autorului, direcția destinală a ființei sale: între ipostazul pozitiv al lui Shiva, divinitate care „înnoadă", construiește și negativul acestuia, Druga, forță care „deznoadă".

Îi convenea să se vadă pe sine, ca imitator, în dublă întruchipare, cum mărturisește singur: ziua prefera să se consacre cercetării savante; altfel spus, experimenta sub tensiunea „regimului diurn", pentru ca noaptea s-o rezerve scrierilor în proză și reveriilor onirice, deci să se lase tutelat de „regimul nocturn". Astfel, Thanatos și Eros se armonizau într-o perfectă *coincidentia oppositorum*, diurnul transformîndu-se în nocturn și invers. Cînd afirma, într-un articol de tinerețe (*Împotriva Moldovei*), că s-a eliberat de povara thanatică a „dulcelui stil", caracteristic ieșenilor, nu era vorba decît de o figură retorică, în spiritul nou al generației „Criterionului". Eros și Thanatos s-au aflat în permanent dialog la Mircea Eliade, simultan ori în succesiune. Mitocritica mai tînărului Gilbert Durand ar întîmpina dificultăți dacă l-ar raporta pe autorul român numai la un singur semn mitic, Apolo (-solar), Dionysos „nocturn" și asta din cauza coexistenței lor nedezmințite. Totuși,

nostalgia „dulcelui stil" nu l-a părăsit niciodată, dar nici nu s-a lăsat dominat de ea.

Există şi altă modalitate de a răspunde la neîmplinirea proiectului amintit: se poate bănui că, scriind o carte despre mitologia morţii, deci circumscrisă unei sfere „delimitate", Mircea Eliade ar fi intrat într-oarecare contradicţie cu propria-i definiţie a mitului: „Mitul povesteşte o istorie sacră" [1]. (Am semnalat caracterul prea restrictiv al acestei definiţii, în cartea mea, *Camera Sambô*). Autorul o utiliza, după cum se vede din text, doar „ca ipoteză de lucru". Spuneam, în *Camera Sambô*, că mitul ca naraţiune sacră reprezintă doar o parte dintr-un complex comportamental convenit prin canon şi tradiţie. Desprinsă de corelatul său natural şi congener, anume ritualul, naraţiunea însingurată îşi pierde forţa modelatoare, ca şi sensurile prime şi se transformă în literatură. Gestul ritualizat şi cuvîntul restaurator de imagine şi sens nu-şi mai corespund. Basmul şi legenda reprezintă forme tipice de astfel de desincretizări şi „literaturizări". Cu excepţia studiilor despre yoga, şamanism, ocultism ori alchimie (toate adîncite mult în misterii şi, deci, rituri), autorul s-a aflat mai în largul lui cînd a abordat miturile de mare tradiţie. La ele, partea conţinutistică (semantică) s-a conservat întrucîtva prin scriere, putînd fi comentat cu mai multă siguranţă. Spre deosebire, sistemul gestic fixat într-o sintaxă rigidă şi ocultat cu intenţie are puţine şanse de supravieţuire şi decriptare. Iar moartea a fost şi a rămas un mister.

Cel mult, se poate face apel la informaţiile sporadice, de natură tehnică, aşa cum se găsesc la practicienii yogini ori la şamani, dar care nu prezintă totdeauna credibilitate absolută. În această situaţie, numai subiectul trăitor (implicat direct în mitologia „vie") luînd act de existenţa lumii de „dincolo", în stare de extază ori în zbor simbolic, obţine răspunsuri care, de asemenea, urmează a fi crezute. În momentul cînd yoginul împărtăşeşte şi altuia, din aceeaşi colectivitate şi beneficiar al aceluiaşi mental, cîte ceva din experienţele sale, riscă să nu se

[1] Mircea Eliade, *Aspecte ale mitului*, loc. cit., p. 6

poată obiectiva decît parțial și, deci, să devină neconvingător. De aici și dorința „celuilalt" (a neofitului, să spunem) de a-și asuma pe cont propriu aventura inițiatică.

Cu siguranță, Mircea Eliade a fost conștient, chiar reticent, în legătură cu dificultatea abordării religiilor de tip mistere, datorită formelor tăinuite și limbajelor ocultate. De altfel, începînd cu anii „Criterionului", în cîmpul său de observație s-a cuprins tot mai insistent ființa istorică, în ipostaza ei creatoare (și dinamică), fie că își recăpăta puteri prin circuitul închis al „nostalgiei originilor", re-întîlnindu-se cu divinitatea, fie că punea în dialog, curajos și existențial, sacrul cu profanul. În ce-l privește direct, pot fi invocate, rezumativ, următoarele aspecte:

1. Ca să „cunoască" întregul (altfel spus, modul în care ființa se situează în dipticul existențial, în varianta intelectualistă a adepților psihologiei abisale: Eros-Thanatos, diurn-nocturn), el însuși a experimentat în India tehnici yoginice și tantrice, liber sau sub îndrumarea unui guru. Chiar și aventura sentimentală din casa lui Dasgupta își are o noimă pe linia misticii erotice. Altfel nu se explică refuzul de a da un semn de existență, după consumarea episodului atît de furtunos, de vinovat și de riscant; și mai ales nedumerirea (jucată?) la apelurile disperate lansate de Maitreyi, pentru ca iubitul să revină. În erotica mistică, bine cunoscută de Mircea Eliade, ca unul care își pregătea dizertația despre yoga în varianta tantrică, nu există cale de întoarcere, ca și în moarte. Rămîne doar actul, experiența nebună și totală. Maitreyi se comportă, paradoxal, ca o europeană, deci nefiresc din perspectiva indianismului; Eliade, invers, se aventurează spre adîncimile spiritului indian, ca un neofit autentic.

2. Referindu-se la religia dacilor, autorul constată cu regret dispariția din istorie a lui *Zamolxis* (cum scrie peste tot, nu Zalmoxis după canonul istoricilor) și este de părere că, adesea, cercetătorul se află în situația de a nu putea explica ce s-a întîmplat „după": cu alte cuvinte, o divinitate prestigioasă ca aceea a dacilor, după ce a patronat vreme îndelungată viața sufletească a nord-dunărenilor, a dispărut fără să lase urme palpabile. Tăcerea s-a așternut deodată. Nimeni nu știe exact ce

s-a întîmplat cu zeul şi nici nu se poate bănui în ce alte credinţe s-a învăluit. Observaţia mi se pare exactă, dar nu trebuie generalizată. Ea nu se referă decît la religiile de tip mistere. Acestea nu se disting prin forme narative consemnabile în scriere. Le prisoseşte elementul gestual, însă el nu iese niciodată la suprafaţă peste vreme; deci nu se transmite generaţiilor, pentru că limbajul gestual aparţine unui grup restrîns de iniţiaţi, care are interes să păstreze tăcere. Biografia lui Zeus (a lui Apolo, a Afroditei, etc.) este bine cunoscută, pentru că eroul face parte dintre divinităţile oficiale, publice, cum se spunea la romani. În schimb, despre Pytagora, Dionysos, Demeter, Persefone s-au memorat puţine lucruri şi „din auzite". Este şi destinul lui Zalmoxis, pînă la un anume punct, pe care Herodot nu se decide să-l recunoască drept contemporan al lui Pytagora ori să-l situeze mult înainte în timp, într-o îndepărtată legendă.

3. Cînd înfăţişează misterele eleusine în *Istoria credinţelor şi ideilor religioase* (cap. *Autobuzul s-a oprit la Eleusis*), Mircea Eliade adoptă stilul eseu: se poate bănui de la distanţă sărăcia documentelor de arhivă. În schimb, abundă informaţiile prezumtive, sursele literare indirecte; se fac referinţe şi la scriitori prestigioşi, cunoscuţi, dar care, iarăşi se presupune, au făcut parte, ei înşişi, din grupurile de iniţiaţi. Toate acestea, utilizate laolaltă, dau doar impresia de suport ştiinţific respectivului capitol. Istoricul religiilor a fost pus de mai multe ori în situaţii similare.

4. În legătură cu şamanismul şi ocultismul, autorul a revenit la bătrîneţe. Chiar şi asupra lucrării de tinereţe despre yoga. A fost nevoie de îndelungă meditaţie ca să se întrevadă statutul experienţelor spirituale, situarea practicilor magice în scenarii (presupus) coerente, omologarea tehnicilor extazului cu formele gîndirii cursive. Atunci şi nici atunci.

5. Drept urmare, şi experienţa morţii apare indefinibilă pentru că îl vizează pe individ ca practicant singular şi victimizat. Dacă insul se raportează cu necesitate la un anume grup, nimeni nu aduce asigurări că fiecare în parte parcurge aceeaşi suită de evenimente iniţiatice. De aceea există mai multe mitologii sau cărţi ale morţii, diferite, „literar" vorbind, de la o

cultură la alta. Naşterea şi nunta sunt rituri de trecere socializate. Ele cuprind cîte un set cunoscut de coduri, acceptate şi puse în practică de toată lumea. Socialul uniformizează şi scoate la iveală.

Riturile funerare cunosc, spre deosebire, două registre de acte distincte, unul dintre ele socializat în sensul real şi concret al cuvîntului. Moartea, în acest înţeles, este un fenomen biologic şi se lasă urmărită punct cu punct. Se alătură aici şi unele ficţiuni (prevestiri, visuri, jocuri), dar ocupă loc secundar, am putea spune, complementar. În cel de al doilea registru al riturilor funerare, corespunzător trecerii în post-existenţă, se produc spectaculoase răsturnări de situaţie: „socializarea" trece în plan iluzoriu şi orice alt tip de experienţă îşi pierde concreteţea. Această secvenţă imaginativă are la bază credinţe, superstiţii, mistere şi constituie unicul suport al mitologiei morţii. Societatea „de dincoace" îl proiectează pe individ în alta, simetrică şi paralelă, situată în „apropiere".

6. Mircea Eliade a extras mai multe lozuri norocoase de-a lungul carierei sale ştiinţifice. Este suficient să citäm *Sacrul şi Profanul, Naşteri mistice, Nostalgia originilor*, cărţi care i-au adus aprecieri din partea unor mari personalităţi europene şi nu numai. A mizat mult pe cartea vieţii sale, *Istoria credinţelor şi ideilor religioase*, căreia i-a dăruit toate puterile de-a lungul întregii existenţe. Dar cred că dacă ar fi avut răgazul şi răbdarea să redacteze *mitologia morţii*, ea le-ar fi depăşit pe toate ca interes ştiinţific. După cum se vede din diverse capitole consacrate problemei şi inserate în diverse lucrări, ca şi din numeroase însemnări de jurnal, autorul îşi pusese la punct o concepţie complexă şi completă despre *ştiinţa morţii* şi despre *arta de a muri* (două aspecte ale aceleiaşi probleme), încă de actualitate, ceea ce nu găsim la alţi autori de marcă. *Ar fi fost cartea cărţilor sale*. Din păcate, cartea rarissimă nu s-a scris.

Ca să convingem de afirmaţiile făcute, trebuie urmărit traiectul cercetărilor lui Mircea Eliade în domeniul istoriei religiilor în general. Firește, o privire comparată cu alţi autori ar fi, poate, mai convingătoare. Dar nu este de absolută trebuinţă aici. Oricum, miturile omenirii ca aventuri spectaculoase ale

eroilor celebri, istoriile secrete ale unor comunităţi arhaice, vieţile simple ale indivizilor, insectelor, plantelor au constituit, cum spuneam, teme permanente la Mircea Eliade, atît în cercetarea savantă, cît şi în ficţiunile literare. Şi tot acestea l-au îndreptat pe autor, vrînd-nevrînd, spre „complexul mitologic al morţii". A trebuit să fie aşa, pentru că orice mitologie are în vizor, permanent, moartea. Dintre cele trei experienţe fundamentale ale existentului uman, *naşterea, nunta, moartea*, ultima a solicitat cel mai intens şi dramatic facultăţile spiritului. Dacă n-ar fi fost moartea angoasantă şi întrebătoare, nu s-ar fi născut religia, cum o cunoaştem astăzi. Iată moartea ca temă de meditaţie în toate compartimentele gîndirii: în teologie, filosofie, ştiinţă. Aici se cuprinde şi tragedia omului. Întrucît a ales între visata stare paradisiacă şi cădere, nu i-a rămas, ne învaţă profesorul de la Chicago, decît să-şi explice cum a devenit „o fiinţă muritoare, sexuată şi culturală".

Ca aspect terminologic, ar fi de dorit să adoptăm formularea amintită deja, „complexul mitologic al morţii". Ea cuprinde un ansamblu de acte şi de învăţături cu caracter didactic, de ficţiuni epice, de invocaţii lirice, gesturi simbolice ritualizate, care poartă, laolaltă, amprenta unei codificări specifice. Toate secvenţele „complexului", indiferent de tipul de formalizare, îşi corespund, se află în consonanţă. Scoasă din context, secvenţa îşi pierde semnificaţia originară sau dispare cu desăvîrşire. Marea zeiţă a pămîntului, din benefică, devine malefică. Nu este exclus ca, în arhaitatea îndepărtată, Muma Pădurii să fi fost o divinitate ocrotitoare. Măştile au funcţii psihopompe. Sub chipul lor, astăzi derutant, strămoşii se întorceau în lumea celor vii, în momente de graţie ale anului. Întîlnirile dintre vii şi morţi, pe acest tărîm sunt/ erau prilejuri de fast şi de bucurie, pentru că aceştia, „de aici", recunoşteau printre vizitatori propriile rude, trecute convenţional „dincolo". Dar, în satul contemporan, spre deosebire de cel de altădată, masca provoacă fie deriziune, fie înfricoşare. Înseamnă că secvenţa (masca, în cazul de faţă), pierzîndu-şi contextul firesc, nu mai înlesneşte întîlnirea reală/iluzorie cu strămoşii. Masca în sine nu este o naraţiune, un mit, ci o *apariţie.* Ca să fie înţeleasă,

nu trebuie inventată o poveste specială. Sensul se dezvăluie de la sine, prin simpla prezență, așa cum icoana în biserică îl face simțit pe Hristos ca Persoană. Apare limpede că îndepărtarea măștii din „complexul mitologic al morții", ca și a oricărei secvențe de tip misteric, nu poate duce decît la „neînțelegerea" problemei funerare.

Pe de altă parte, trebuie restaurat și sensul exact al sintagmei „istorie sacră", din definiția lui Eliade. Mitul nu trebuie înțeles ca o narațiune profană, adică transpunerea unui comportament ori limbaj gestual în versiune literară și atîta tot. Nu s-ar deosebi de orice tip de comunicare obișnuită. El este o „istorie sacră" și simbolică, în sensul că adevărurile rostite sunt „întemeietoare", se bucură de privilegiul „întîietății" (s-au produs *in illo tempore*) și „unicității" (Kant: *exemplae gratia*). Nu numai gestul se încarcă de sens (dacă își găsește cadrul adecvat, anume ritualul, în desfășurare vie și naturală), dar și *cuvîntul*. Și el își reface puterile ziditoare, dacă rostirea are loc în spațiul ritualului și în secvența adecvată de timp. Eliade relevă posibila resemantizare a mitului cosmogonic, în măsura în care lectura lui ar marca începutul unei lucrări de interes general: însemna imitarea prin re-punerea în scenă a unui act primordial și prestigios, ca o cale mistică de acces spre *illo tempore*, cînd însuși zeul s-a manifestat „prima dată", deci *cu adevărat* și cu toată puterea lui creatoare. Aceeași iluzie a întoarcerii și a nostalgiei paradisiace o încerca și autorul cînd, cum se știe, se cufunda în lectura unor texte alese (capodopere literare, scrieri religioase consacrate), în momente faste, mai precis întru preîntîmpinarea unor sărbători importante, favorabile resacralizării timpului și spațiului.

Simbolurile *sacru/ profan* întemeiază și ele realități opozante (și, totodată, conexe): *lumină/ întuneric, sus/ jos, viață/ moarte*. Timpul sacru este adevărat și viu, ca și mitul receptat în sens eliadesc, de „istorie sacră". De aici ar trebui să rezulte că *profanul* își asumă atributele căderii și ale morții. Din acest punct, avem acces pe terenul unei dialectici mai subtile: nu tot ce înseamnă profan și moarte intră în contabilitatea agentului negativ. Adesea, profanul intră în relație cu sacrul, cel puțin așa

cum *nu* se raportează la *da.* În cosmogonie, Dumnezeu, înainte de a deveni „cel ce sunt", pare a „conlucra" cu Diavolul. Pe asemenea căi, negativul (şi moartea) cunoaşte o serie întreagă de înţelesuri, decriptate de Eliade (şi nu numai) în multe dintre lucrările sale. Există o *moarte creatoare*, pusă în relaţie cu miturile active, resurecţionale ale vegetaţiei şi cu familia de arhetipuri, de asemenea „constructive", din sistemul imaginarului: apa, femeia, şarpele, calul, luna.

Moartea mai poate fi *adevărată* şi *reală* cînd îndeplineşte un *rost*; spre deosebire de moartea banală, comună. Omul ales, eroul tragic „ştie" să moară, experimentînd propria-i existenţă dramatică, în sens iniţiatic şi în circumstanţe misterice, aşa cum i-a fost dat prin tradiţie şi păstorului carpatic. *Adevărată* şi *reală* este „moartea vitează" a soldatului căzut pe cîmpul de luptă, ca şi „moartea glorioasă" a martirului, slujitor lui Iisus Hristos. Falsă este moartea comună, obişnuită, biologică, fără nici o conotaţie morală. Omul modern şi „liber cugetător" îşi doreşte cu laşitate şi lepădare de sine *un subit*, o stingere spontană, eventual în somn; călugărul de la schitul de bună tradiţie creştină preferă să i se dea, înainte de stingere, un canon de suferinţă, în speranţa că, prin patimi, îşi asigură apropierea de modelul lui suprem şi unic, Mîntuitorul.

Pe scurt, autorul a avut în atenţie un întreg set de teme funerare, pe care nu le-a fixat, însă, într-un scenariu de sine stătător, cum era de dorit, ci le-a găsit loc, totdeauna în mod justificat şi credibil, în lucrările de mitologie generală, de pildă în *Făurari şi alchimişti, Naşteri mistice, Tratatul de istorie a religiilor.* Este o pagubă, un cîştig? Greu de spus în ce direcţie înclină balanţa. Pe de o parte, o carte nu s-a scris. Ea poate fi, cel mult, reconstituită; pe de alta, diversificînd tematica funerară şi făcînd-o să penetreze, cu direcţie precisă, în compartimente din cărţile deja scrise, s-a pus în evidenţă, din perspectivă modernă şi pluridisciplinară (mitologie, filosofie-ontologie-filologie-psihanaliză-antropologie) o întreagă fenomenologie a acestei experienţe fundamentale, moartea. În fapt, au fost depăşite cadrele unei mitologii a morţii, în cazul în care s-ar fi bazat pe naraţiuni şi aventuri eroice, pe ritualuri consacrate şi mistere,

trasînd liniile unui comportament de elevată semnificaţie socio-cosmică.

Cine citeşte *cărţile morţii,* traduse la noi în ultimele decenii, nu-şi poate însuşi o informaţie completă, mai ales că lucrările respective sunt mult diferite ca mentalitate mitică. Le uneşte structura formală, care lasă impresia unui scenariu cultico-misteric. Cu alte cuvinte, predomină aspectul descriptiv impus de ritul respectiv de trecere. Spre exemplu, *Cartea tibetană a morţilor* (pe care Mircea Eliade a prezentat-o cititorului român încă din 1932, în „ Cuvîntul"), cuprinde două categorii de instrucţiuni cu direcţii diferite: una se adresează preotului-guru care îl asistă pe decedat de-a lungul perioadei de timp consacrate trecerii şi care trebuie să ştie cum să utilizeze cartea, să dea sfaturi celui plecat pe calea fără întoarcere. Alte instrucţiuni constituie corpul propriu-zis al textului. Este vorba de sfaturile pe care guru le dă mortului, de la primele simptome ale desprinderii de viaţă, pînă la topirea definitivă în pacea *nirvanei*. Această parte este dominată de o geografie funerară specifică şi de reprezentări fantasmatice, în cel mai autentic imaginar freudian, pe care individul şi le închipuie în legătură cu lumea „de dincolo".

Cartea egipteană a morţilor, şi ea tradusă recent, a fost adusă prima dată la cunoştinţa cititorului român tot de Mircea Eliade, în „Ştiu– tot", din 1925, o publicaţie şcolară de popularizare a ştiinţei. Şi acest text este descriptivist, înfăţişînd itinerariul funerar pe care îl parcurge mortul pînă ajunge în faţa judecătorului divin şi este repartizat, apoi, în lumea paşnică a fericiţilor. Spre deosebire de *Cartea tibetană*, pot fi semnalate unele elemente epice; iar geografia funerară apare mai bine conturată, divinităţile invocate nu sunt simple fantasme ale individului, ci chipuri prestigioase, bine cunoscute în panteonul vechiului Egipt. În *Cartea tibetană,* mortul nu are deloc personalitate; el se lasă dirijat, prin cuvinte, de guru; egipteanul are iniţiativă şi intră singur în rol. Cunoaşte traseul, chiar punctele mai dificile şi, la nevoie, îi înşală pe paznici. Se remarcă şi o anume agitaţie sufletească produsă de mulţimea de imnuri, ode şi lamentaţii, destinate să-i calmeze pe zeii judecători.

Acestor documente ale morţii li se adaugă încă unul, tot de dată recentă (apariţie la noi), *Cartea mayaşă a morţilor*. Este vorba de un text destul de restrîns ca întindere, mai curînd un catalog de semne, asemănător, ca grafie, scrierii chineze. Ele înfăţişează repere după care se orientează decedatul pornit spre lumea „de dincolo". Situarea semnelor în text nu respectă, după cîte se pare, vreun tip de sintaxă, nici gestual, nici narativ, pentru identificarea vreunui mit, rit, mitologie a morţii. Calitatea neîndoielnică o constituie originalitatea rezultată din caracterul cifrat al limbajului.

Mircea Eliade nu le-a cunoscut, în anii „Criterionului", decît pe primele două. Cu siguranţă, la vremea respectivă nu avea conturate, nici măcar în linii generale, coordonatele unei mitologii, nicidecum ale „complexului mitologic", în sensul de *ştiinţă a morţii* ori *artă de a muri*. Dar se afla pe urmele a două principii mitice călăuzitoare: *coincidentia oppositorum*, însuşit din scrierile teologului Nicolae Cusanus şi principiul corelativ dintre viaţa plantei-viaţa omului (la noi, cîntecul-colind „Viaţa omului,/ Floarea cîmpului", de inspiraţie noutestamentară), descoperit în studiile mitografice ale lui Frazer. *Coincidentia oppositorum* i-a permis să întrevadă unitatea necesară (nu opoziţia) dintre Eros şi Thanatos; mai precis, caracterul dramatic al amîndurora. Moartea plantei a fost una dintre marile descoperiri ale lui Mircea Eliade, situată în planul ideilor şi credinţelor religioase: nu numai omul moare, dar şi planta, şi piatra, şi metalul, şi scoica, atîta timp cît sunt considerate „sexuate". Firește, este alt tip de moarte, una „asemănătoare", adică simbolică. Din perspectiva simbolismului, a iniţierilor, a aventurilor imaginare, a extazelor, s-a ajuns la un înţeles mai larg al morţii: nu angajează numai individul ca individ, ci întreaga existenţă. Moare toată zidirea, cum relatează legendele potopului, începînd de la sumerieni şi de la indieni; mor culturile, mor limbile, mor popoarele; moare spaţiul, moare timpul. În Apocalipsă, timpul devine „mic" şi dispare. Căderea din Paradis este şi ea o moarte (amînată), care priveşte atît individul, cît, mai ales, neamul omenesc.

Eliade s-a gîndit şi la materialul autohton, ca la o posibilă *carte românească a morţii*. Căderea în timp a asociat-o cu „teroarea istoriei", realitate existenţială care are, pentru români, un înţeles profund, dramatic şi „creator". Moartea simbolică în istorie nu înseamnă închidere. Totdeauna există un loc de trecere, un „pod" peste care se regăseşte încă un tip de existenţă. Acesta ar fi sensul creaţiei în spirit şi în operă. Ni-l ilustrează păstorul mioritic şi Meşterul de pe Argeş. Aşa cum îl gîndeşte Eliade, în cercetarea ştiinţifică sau în scrierile literare, Thanatos se însenineză. El nu mai constituie motiv de neliniște, de angoasă şi tinde să se asemene cu Eros. Contemplarea acestor simboluri mitice, Eros şi Thanatos, îndelung şi în spirit carpato-tantric, duce sigur la întărirea morală a fiinţei. De altfel, să se observe că mitologiile de mare tradiție au pus accent mai curînd pe lecţia lui Thanatos decît pe cea a lui Eros.

Ar trebui să rezulte de aici că omenirea a dorit, de fapt a fost nevoită, să înveţe *arta de a muri.* Asta nu se poate deprinde numai din cărţile celor vechi, care nu sunt decît modeste călăuze didactice. Ştiinţa morţii, adică modalitatea de a muri „frumos" ca în artă şi „mîndru" ca în Carpaţi, s-a învăţat după lungi experienţe dureroase şi încercări eroice. Se spune: cine se teme, moare urît; cine a înţeles puterea de neclintit a lui Thanatos şi adevărul că nu există altă soluţie decît să fie întîmpinat cu calm şi bărbăţie, acela moare „frumos".

3. De ce n-a plîns Vitoria Lipan?

Iată o întrebare al cărei răspuns ar putea aduce unele lămuriri în problema mioritismului, în ce priveşte „moartea ca aşteptare". Condiţia ar fi ca protagoniştii, Nechifor şi Vitoria Lipan să nu fie decupaţi din spaţiul originar şi formativ al oieritului, cu habitudinile şi prejudecăţile (mai ales prejudecăţile) specifice. Îi era mai familiară Vitoriei îndepărtata Crimee decît Galaţiul, pentru că, în acea direcţie, spre Răsărit, porneau turmele pe lungile drumuri ale transhumanţei, zona fiind intens însămînţată cu numele româneşti ale proprietarilor

de turme. Nu se debarasează uşor munteanul de obiceiurile moştenite de acasă; dacă porneşte din loc, ia cu el şi muntele. A afirmat-o cu patetism Ion Creangă în *Amintirile* sale şi au dovedit-o practic, pe teren, cu documente statistice, echipele sociologice conduse de Anton Golopenţia, în timpul celui de al Doilea Război Mondial, dincolo de Bug şi de Nipru, unde au descoperit mulţime de sate româneşti, cu aşezări şi obiceiuri nealterate. Stă mărturie, printre multe altele, monumentala lucrare *Românii de la Est de Bug*, în două volume editate, cu Introducere, note şi comentarii de fiica celebrului sociolog, Sanda Golopenţia (Editura Enciclopedică, Bucureşti, 2006. Vol. I, 615 p.; vol. II, 926 p.).

S-a afirmat, în critica şi istoria literară, că Nechifor Lipan a sfîrşit tragic pentru că şi-a depăşit condiţia oierească şi a intrat în lumea intreprinzătorilor comerciali; că Vitoria, femeie bărbată, a exersat stilul poliţienesc în aventura de urmărire a soţului prăpădit pe drumuri. Sunt invenţii mai curînd literare, cărora li se poate replica astfel: o lege nescrisă a păstorilor de frunte îi încuraja să se întreacă în agonisirea de turme multe şi să petreacă prin sate cu fală, înconjuraţi de slujitori şi de prieteni, pe care să-i omenească la popasuri cu generozitate, de să li se ducă vestea. Nu-i era lui Nechifor Lipan mintea la acumularea de capital, nici măcar în forma lui „primitivă", la „inginerii financiare", cum divaga întru-un studiu consacrat problemei. Din contra, arăta dispreţ faţă de gologan, ca să pară în ochii celor din jur „larg la pungă" şi „cu dare de mînă". Era o joacă socială, e drept, riscantă şi păguboasă pe termen lung. La rîndul ei, Vitoria nu încerca meşteşuguri poliţieneşti în întîlnirile ei cînd diplomatice, cînd arţăgoase cu partenerii de dialog de prin sate; sau cu oficialităţile interesate de acelaşi caz, cărora reuşea doar să le reţină atenţia prin judecăţile ei ingenioase şi eficiente, demne, într-adevăr, de resortul iniţiaţilor în probleme avocăţeşti. De altă natură era rolul Vitoriei. Avea de dus la îndeplinire o lege comîndală dictată de tradiţie: să-şi găsească bărbatul şi să-l recupereze ritualistic, pentru a fi integrat în marea comunitate a celor „de aici" şi „de dincolo". Febra

pregătirilor de drum şi a popasurilor neliniştitoare stă sub semnul acestei legi.

Cînd Vitoria Lipan a coborît în prăpastie, după fecior şi la semnalele cîinelui, ştia că avea să-l vadă mort, acolo jos, pe Nechifor al ei. L-a strigat pe numele lui de taină, prelung, deplasat ca ton, dar n-a plîns. S-a pregătit pentru acest moment. Par să existe mai multe modalităţi de „a fi gata" a întîmpina nu numai moartea ta, dar şi a altuia, „străin" ori a fiinţei apropiate; Toate cu înţeles privind stăpînirea de sine. Aşa ajungem la ideea de *vestire*, de prezenţă atotstăpînitoare, de apropiere, precum şi de însoţire. *Strigă moartea la fereastră* este titlul unui poem al morţii din seria cîntecelor funerare prevestitoare. Vitoria a desluşit întîlnirea cu moartea lui Lipan în semne multe şi repetate; iar cine apucă să se abată pe calea înţelegerii acestui limbaj misterios şi incitant nu mai are oprire şi întoarcere pînă la capătul capătului.

Oricine îşi ia îngăduinţa să plîngă în împrejurări critice; expresie a unei dureri proprii, de înţeles. Nu oricui, însă, îi este dat să bocească. Doar profesionistele o fac în chip măestrit. Ele nu *plîng*, ci *bocesc* după legea ritualului şi aparţin unui regim privilegiat, asemenea profeteselor. Şi unele şi altele au în vedere *calea*: profetesele descriu calea celor ce urmează să se întîmple (pentru noul născut, evenimente socio-cosmice), bocitoarele se înfăţişează în chip de călăuze cernite, de sfătuitoare. Ele *cîntă* şi *zic.* În *Mioriţa*, oile apar şi ele ca bocitoare. Dar poetul anonim comite o abatere cînd *zice*: „Pe mine m-or plînge/ Cu lacrimi de sînge...". S-a trecut de la legea ritului la regula poeziei prin apelul la „plînge", din nevoia de ton şi de rimă.

Dintre oile bocitoare se desprinde Mioara ca profetesă cu putere oraculară. Ea dă sens întregului *corpus* de texte. De observat că traducătorii, atît români cît şi străini, au înţeles perfect statutul special al Mioarei ca personaj miraculos, după cum nu au diminuat nici rolul marcat de destin al Ciobănaşului. De pildă: „Petite brebis de Bârsa,/ Si tu es une fée..." (în traducerea lui Jules Michelet); „Du Schäflen im Klee,/ Du bist eine Fee!..." (Carmen Sylva); „Little lamb, dear heart,/ If there has this art..." (N. W. Newcombe); „Pecorella Barsana,/ se tu hai

dono della profezzia..." (Ramiro Ortiz). S-a reţinut corect şi momentul critic potrivit căruia Pastorul a fost predestinat morţii. Nu este vorba nici pe departe de aşa-zisul pesimism depresiv sau de incapacitatea de acţiune a victimizatului, cum s-a spus de multe ori, din perspectiva culturii savante şi, mai ales, pozitiviste, „active". În fapt, moartea i se arăta Păstorului atotputernică şi, la drept vorbind, în firea omenescului: „Agnelle Bouclée,/ Si tu es augure,/ S'il me faut vraiment/ Mourir en ce champ..." (Jean Rousselot); „Lammchen aus Burzengrund:/ ist dir die Zukunft kund,/ und ist Tod mein Los..." (Alfred Margul-Sperber); „Little lamb,/ Thou art mad;/ And if I schould die/ In the field of young grass..." (Henry Stanley); „ – O mia pecorella di Bârsa,/ o mia miracolosa secorella,/ se io devo morire tra l'erba..." (Mario di Micheli).

O atenţie specială ar trebui să se acorde „adversarilor". Păstorul li se adresează, prin intermediul Mioarei, firesc, fără teamă, fără ură, lăsîndu-le *tocmai lor* grija înmormîntării. Este adevăratul testament mioritic. S-a invocat frica de strigoi: presupunerea că făptaşii ar da urmare dorinţei celui victimizat, ca să nu-şi complice existenţa. Dacă cei trei făceau parte dintr-o anume *fratrie păstorească*, aşa cum se obişnia pe vremuri, problema conflictului ar căpăta un înţeles ce ţine de *etnografia juridică*, după argumentaţia sistematică şi savantă datorată lui Romulus Vulcănescu.

Revenind, să observăm că la începutul angajării în seria semnelor prevestitoare, Vitoria Lipan încă se mai simţea cuprinsă de simple bănuieli, aşa că s-a decis, pe moment, pentru o cură psihanalitică de tip maniheic, încercînd să-l împace pe Dumnezeu, dar şi pe Dracul. S-a dus mai întîi cu daruri la părintele Daniil Ilieş, „om mare şi plin", care, „în pustia asta de munte", era pentru neştiutorii de carte de pe valea Tazlăului „şi primar şi prefect". Apoi, pe furiş şi pe înnoptate, a deschis uşa la baba Maranda. Locuia într-o casă înmiresmată de ierburi şi flori uscate şi-şi aştepta în taină clienţii de ocazie. Dar nici unul, nici altul nu i-a dat dezlegarea visului care o stăpînea de o bucată de vreme şi aşa cum o băteau gîndurile: „Se făcea că vede pe Nechifor Lipan călare, cu spatele întors către ea, trecînd spre

asfinţit o revărsare de ape". Calul psihopomp din simbolistica arhetipală, apele învolburate şi despărţitoare de tărîmuri, omul arătîndu-se în chip de „faclă întoarsă" (reprezentare a morţii în imaginarul mitologic al vechilor greci); se vede că munteanca îi punea la grea încercare pe depozitarii de cultură din satul său: preotul şi baba.

Un îndreptar psihanalitic i-ar fi fost mai de folos. Şi, poate, nici atît. În orice caz, în zona abisală a *eu*-lui se pitea „un rest" cu neastîmpărate învolburări, menţinînd-o pe femeia prea intens afectată în continuă alertă: „Mă gîndesc în fel şi chip şi am un vis, care-mi mănîncă sănătatea şi mă îmbătrîneşte", se mărturisea feciorului chemat în grabă, ca să-i fie de trebuinţă încă nebănuită. „Căci visul meu e semn mai greu".

Abia în drum spre Dorna îşi dumiri noima impulsului său interior, de a porni în necunoscut cu hotărîre. Era însoţită de negustorul David, la care urma să şi poposească peste noapte. Acesta, cu firea lui înţeleaptă şi încercată, avea unele temeri în legătură cu îndrăzneala femeii de a porni în crucea iernii pe drumuri singuratice de munte. I s-a replicat fără drept de apel: „Să ştii dumneata că eu am pornit după semne şi porunci. Mai ales dacă-i pierit cată să-l găsesc; căci, viu, se poate întoarce şi singur". Fraza indică un reper semnificativ în calculele imaginare şi mereu riscante ale Vitoriei. Ea începe să fie indiferentă la sfaturile binevoitoare ale interlocutorilor şi să asculte tot mai intens de vocile interioare, să-l cheme în gînd pe Nechifor-Gheorghiţă, improvizînd „împreună" cîte un crîmpei de dialog. Asta se întîmpla în momentele de singurătate, de criză lăuntrică şi de insomnie:

„– Gheorghiţă, şopti ea asupra vedeniei, să-mi răspunzi dacă eşti cu alta.

Flăcăul se răsuci şi deschise ochii.

– Ai spus ceva, mămucă?

– N-am spus nimic, răspunse ea, cu ochii aţintiţi asupra geamului".

La plecarea din Călugăreni căpătase convingerea deplină că Lipan – Gheorghiţă al ei murise. Primise, se vede treaba, răspunsurile de trebuinţă la întrebările puse celui dispărut, aşa

că dialogurile de taină puteau să înceteze. În mod paradoxal, se simţea mai liniştită, dar şi mai absentă faţă de lumea din jur. Gazdei, jupînul David, îi plăti cuviincios pentru găzduire, ba încă şi ceva pe deasupra. Începuse şi ea să fie mai darnică decît de obicei, însă în chip „de pomenire".

„În dimineaţa de duminică încălecă trudită şi cu ochii cerniţi. Ascultă privind în altă parte felurite sfaturi ale negustorului. Răsări atentă numai la socoteli şi recomandări de parale.

– Asta-i bine, încuviinţă ea. Să-ţi plătesc pentru găzduire. Să-mi dai mărunţi de cîteva mii, ca să-i am la îndemînă. Nu vreau să se simtă ce am cu mine, ca să nu ispitesc pe nimeni. Dac-ar fi paralele mele, n-aş zice nimica. Mi le ia şi pace bună. Dar îs paralele lui.

– A cui?

Ea răspunse tot din lăuntru, fără vorbe: «A lui Lipan, a mortului», dar răspunse numai pentru sine".

Punea întrebări numai la nevoie, cu intenţia de a reconstitui drumul pe unde a trecut „cel cu căciula brumărie" şi pentru a descoperi locul unde s-a săvîrşit fapta rea. Altceva nu-i mai făcea trebuinţă pe lumea asta.

Se dovedeşte încet, dar sigur, că Vitoria Lipan deţinea un meşteşug excelent de prelucrare a informaţiei din dreapta şi din stînga, din cer şi de pe pămînt, pusă în ecuaţie numai după priceperea ei. Imagini difuze la origine, derutante altele, căpătau lămurire şi chip pe parcurs. Interogările obsesive, şoaptele mîngîioase, admonestările blînde, iertările, toate în regimul exorcizării, cum nici pe departe nu se pricepea baba Maranda, o conduceau pe calea cea bună, aşa cum Maica Bătrînă din balada de curte feudală îşi descoperea fiul părăsit pe cîmpul de luptă doar smulgînd firul din caerul de lînă şi interogînd paserile cerului. La Vitoria, cuvintele deveneau lucruri, îi măsurau paşii: „Vitoria clipi din ochi asupra unui întuneric care-i izbucni înăuntru. Domnu Iorgu Vasiliu îşi repetă afirmarea. Ca şi cum întunericul care se iscase în ea avea să se deschidă, munteanca stătu aşteptînd şi cugetînd. Acuma vedea adevărat şi bine că vîntul a contenit. Căzuse jos în vale, şi amuţise şi el. Semnul era

vădit. Mai înainte nu putea trece. Trebuie să se întoarcă îndărăt. Nu avea în ea nici cea mai mică îndoială, că între cei doi, Nechifor nu se afla. Pîn-aici nu ajunse, nici nu se mai găsea nimic viu din el".

Este limpede. După acest pasaj, femeia se simţea pregătită să întîmpine moartea bărbatului ei, cu tristeţe şi cu împăcare. Moartea avea izbînda. Încă nu şi baltagul răzbunător.

Paralel cu substituirea şi cu rularea semnelor, se produc modificări comportamentale aproape pînă la nerecunoaşterea femeii. Primele se resimt tot în zilele frisonante ale pregătirilor, sub teroarea visului. Femeia are puseuri de arţag din senin, de pildă faţă de Minodora; sau îi suspectează pe cei din apropiere, indiferent de intenţiile lor binevoitoare. Gheorghiţă încearcă s-o supravegheze cu interes. Deocamdată, nu– şi poate explica toate gesturile anapoda. Oricum, mai era vreme pînă a nu o mai bănui de ciudăţenii şi de subînţelesuri. Scrie Sadoveanu: „Gheorghiţă urmărea cu mare luare-aminte toate vorbele şi purtările maică-si. Îi plăcea dar se mira". Era deajuns doar să– l privească şi ea îi ghicea, chiar comanda gîndurile feciorului: «Mama asta trebuie să fie fărmăcătoare: cunoaşte gîndul omului...», cugetă cu mirare Gheorghiţă".

Uneori este incomodă, dacă nu răutăcioasă cu cei din jur. După o scurtă şi utilă discuţie cu un slujbaş de primărie de la Dorna, munteanca pare din nou stăpînită de un sindrom psihic, aş zice, sau de iluminare interioară, aş rezice, astfel că replica ei, redusă la gesturi fără cuvinte, contrariază evident pe cei doi martori: *Gheorghiţă* „... pricepea ce vrea să spuie slujbaşul. I se părea că maică-sa nu pricepe. Nu îndrăznea să se amestece şi să lămurească. Dar deodată, privind pieziş la ochii ei, avu înţelegerea că ea de mult bănuieşte toate. Nu numai bănuieşte, ci ştie tot". *Slujbaşul*: „Cu mirare, bătrînul o văzu zîmbind. Nu înţelegea ce gînd are". Sau: „ – Da, mă rog, hm! făcu bătrînul rămînînd singur, ca să se minuneze şi mai mult de asemenea muiere ciudată".

Retragerea în sine o singulariza pe Vitoria Lipan; pentru că prefera să-şi construiască existenţa, voluntar, numai pe o singură linie directoare, aceea dictată de îndeplinirea poruncii,

venită din adîncurile subconştientului şi ale tradiţiei culturale. Vom vedea că se suprapun şi altele, dar în chip voalat şi cu accente ludice. Rămînînd la aspectul unic şi de bază, întemeiat pe porunca testamentară, Vitoria Lipan îşi însuşeşte tot mai mult vestimentaţia sufletească a Maicii Bătrîne. Şi ea îşi caută de zor fiinţa mult iubită, şi ea aleargă zbuciumată pe căi „necunoscute" şi uneori pustii, şi ea rosteşte în stînga şi-n dreapta cuvinte întrebătoare: „... dacă mi-aţi văzut,/ De mi-aţi cunoscut" trecînd prin sate un oier falnic şi ortoman, „cel cu căciula brumărie". Vitoria tinde spre starea de arhetip, de fiinţă chtoniană. Numai aceasta, în chip de Mutter Erde, se arată neîntrecută acaparatoare, nu osteneşte să-şi apere cu străşnicie şi să-şi recupereze inventarul bărbătesc, drept proprietate absolută. Ea posedă nesecate resurse de energie să-l regăsească dacă este pierdut, să-l aducă la viaţă. Bătrîna din baladă cunoaşte virtuţile plantelor, îşi pune oricînd masca de vrăjitoare, se metamorfozează în pasăre. Şi Gheorghiţă o bănuieşte pe maică-sa de virtuţi magice; şi de ce, aş adăuga eu, să n-o „vezi", în anumite momente pe Vitoria, în împrejurări mai stresante, metamorfozată în „corboaică neagră"? Firește, este vorba de jocuri ficţionale, mai mult sau mai puţin accentuate. Nu pierdem din vedere faptul că ne situăm pe linia discursului critic, în marginile adevărului şi atîta cît permite realitatea textului. Mai ales că personajele din *Baltagul* nu-şi pierd stăpînirea de sine, ca să fie suspectate de tulburări peste măsură. Vitoria este, în fapt, o fire puternică şi echilibrată, avînd tăria să se conformeze regulilor morale, ale disciplinei rituale şi ale bunului simţ. De aceea ne apare perfect credibilă.

Una dintre liniile de discurs, prin excelenţă interior de data aceasta, are ca suport material scene din viaţa sentimentală, petrecute de Vitoria cu dragul ei de Nechifor-Gheorghiţă. Se întîmpla ca femeia, cuprinsă ea însăşi de îndoieli şi de patimă, să sară ca o corboaică în apărarea bărbatului, la unele cuvinte spuse în doi peri, de unul şi de altul, în legătură cu călătoriile prea libere ale prea vestitului proprietar de oi. Iată un fragment de dialog unde un interlocutor încearcă o explicaţie mai uşuratică în ce-l priveşte pe Nechifor Lipan cel dispărut:

„ – Poate-i la iernat cu oile.

– De ce nu mi-a trimis răvaș? De ce nu mi-a venit nici un fel de știre? strigă cu năduf munteanca.

– Eu de unde pot ști? Eu nu sunt vinovat cu nimica, zise neamțul ridicîndu-și în laturi palmele. Eu cred așa că, dacă nu i s-a întîmplat ceva neplăcut, se întoarce el singur acasă. Vitoria holbă ochii răi". Munteanca încă se mai cumpenea între frica de moarte și gelozia feminină, între a „i se fi întîmplat ceva neplăcut" și între „s-o întoarce el singur acasă". Ultima sintagmă, cu aluzie la crailîcurile lui Nechifor, o făcea să scapere scîntei, să se schimbe în corboaică neagră. În fond, chiar simpla aluzie presupunea vestirea unei morți.

Sau, în altă parte:

„ – Vra să zică ți-i soț?

– Da, mi-i soț.

– Ș-acuma umbli după dînsul?

– Ce să fac? Dacă nu umblă el după mine, umblu eu după dînsul.

– Caută-l bine unde va fi făcut un popas mai lung... zîmbi crîșmarul. Vitoria dădu din cap c-o părere de zîmbet. Își înăbuși o înțepătură dușmănoasă. Întoarse fruntea și-și căută în sîn naframa, ca s-o dezlege și să plătească vinul.

După ce încălecară, Gheorghiță salută pe crîșmar:

– Rămîi sănătos, domnu Macovei, și noroc bun!

– Mergeți sănătoși. Să găsiți paguba!

– Acuma și tu, bombăni femeia către flăcău. De unde știi că-l cheamă Macovei?

– Cum să nu știu, dacă așa– i scris pe firmă, deasupra ușii? Dumitru Macovei.

– Văd că toți sunteți cu cap și cu învățătură. Numai eu îs o proastă.

Flăcăul tăcu. Uneori îi era lehamite să se mai uite la obrazul maică-sa".

Într-adevăr, femeia lui Nechifor-Gheorghiță se arăta bombănitoare și rea „la vedere". Dar asta pe-o anumită linie de portret, destinată să schițeze o latură a personalității sale.

Mai poate fi identificat în masa romanescă un registru de reprezentări care actualizeată scene intime, familiale, la comanda lui Eros. Se vede treaba că partenerii, Vitoria şi Gheorghiţă, constituiau un cuplu ideal, anagajîndu-se cu toată fiinţa unul pentru altul, fiecare ţinîndu-l sub adevărată teroare pe celălalt, fapt caracteristic unor firi puternice, capabile de maximă dăruire. Memorialul durerilor erotice este alimentat, în preludiu, de vorbe aprige şi acuzatoare. Dar, după fiecare scenă furtunoasă, se simţeau şi mai întăriţi în unire:

„ – Iar se oţărăsc în tine cei şapte draci! îi zicea rîzînd Nechifor şi-şi mîngîia mustaţa groasă adusă a oală. La mustaţa aceea neagră şi la ochii aceia cu sprincene aplecate şi la toată înfăţişarea lui îndesată şi spătoasă, Vitoria se uita ascuţit şi cu îndîrjire, căci era dragostea ei de douăzeci şi mai bine de ani. Aşa-i fusese drag în tinereţă Lipan, aşa-i era drag ş-acuma, cînd aveau copii mari cît dînşii. Fiind ea aşa de aprigă şi îndîrjită, Lipan socotea numaidecît că a venit vremea să-i scoată unii din demonii care o stăpîneau. Pentru asta întrebuinţa două măistrii puţin deosebite una de alta. Cea dintîi se chema bătaie, iar a doua o bătaie ca aceea ori o mamă de bătaie. Muierea îndura fără să crîcnească puterea omului ei şi rămînea neînduplecată, cu dracii care-i avea; iar Nechifor Lipan îşi pleca fruntea şi arăta mare părere de rău şi jale. Pe urmă lumea li se părea prea bună şi uşoară, după rînduiala lui Dumnezeu din povestea baciului care fusese jidov".

Aşa era rînduiala, ea să îndure „puterea omului ei", el să se umilească de propria-i slăbiciune. Eros, cealaltă faţă a lui Thanatos, găsea calea de împăcare pentru amîndoi. Aceeaşi scenă se repeta pe parcurs, în stări de vis ori de veghe. Vitoria trăia mai mult în sine, cu amintirile, decît la suprafaţa vieţii concrete:

„Se împlinesc nouă ani la Sfîntul Gheorghe de cînd a sărit ca o caie asupra lui, să-i vîre cängile în ochi şi sub bărbie. El o dădea încet la o parte cu braţul şi rîdea. Ea s-a înverşunat mai tare, pomenindu-i de-o rea şi de-o slută de la gura Tarcăului. «Acolo-ţi faci popasurile şi-ţi cheltuieşti averea», îl împungea ea cu vorbe îndesate şi iar îşi răşchira cängile. Atuncea el întîi a

lovit-o. Pe urmă a cuprins-o la piept şi a strîns-o peste braţe. Ea a tăcut deodată, ca şi cum ar fi murit. I s-a lipit cu fruntea subsuoară. A aşteptat desmierdările ca o ticăloasă. Acu şapte ani a lovit-o pentru alta. Într-un an au fost ochi negri: într-altul nişte ochi albaştri de nemţoaică. Înţelegea ea într-o privinţă că, pentru un bărbat ca dînsul, acelea-s petreceri cum bei un pahar de vin, ori cum rupi o creangă. Ea era deasupra tuturora; avea într-însa o putere ş-o taină, pe care Lipan nu era în stare să le deslege. Venea la dînsa ca la apa cea bună".

Iată gîndire de Mutter Erde autentică. Dar cînd se învăluia în aceste amintiri ameţitoare, Vitoria se afla la capătul puterilor şi în pragul descoperirii celei mai dureroase. Aşa că îşi dorea o ultimă împăcare: „Îl mai chemă odată cu toată fiinţa, iertîndu-l pentru orice, şi Nechifor Lipan nu-i răspunse".

Partea cea mai spectaculoasă, însă, este jucată la vedere. Unele laturi ale caracterului voluntar ţin de autoritatea gospodărească a Vitoriei, cum rezultă din relaţiile de familie (scenele cu Mitrea şi Minodora) şi cu sătenii (preotul, cîrciumarul, baba vrăjitoare). O putem recunoaşte în formule paremiologice de tipul: „Femeia bună e plug de aur la casa omului"; „Femeia vede chiar unde bărbatul abia zăreşte""; „Femeia cinstită e coroana bărbatului"; „Femeia harnică ţine casa cu fusul". Alte aspecte caracterologice se dezvăluie pe parcurs, în miezul întîmplărilor curente. O probă este afacerea cu negustorul David. Ca să intre în rol, acesta mărturiseşte că a făcut multe tranzacţii cu Nechifor Lipan. Uneori a cîştigat, alteori a pierdut. „Atuncea nu eşti bun negustor", a urmat replica înţepată a femeii. Ea gîndea, aici, după datină: negustorul să cîştige, agricultorul să se bucure de recoltă bună, iar păstorul să-şi sporească turmele. Dar, de data asta, munteanca se lua la întrecere cu un negustor experimentat, aşa că el se vedea nevoit să mărturisească: „Să-ţi spun ceva, domnu Iordan, şopti el venind aproape, lîngă umărul crîşmarului, şi închizînd ochiul drept: dacă n-aş fi ovrei şi însurat, şi munteanca asta n-ar avea soţ, într-o săptămînă aş face nunta. M– ar cununa părintele Daniil".

Greul pentru nevasta lui Nechifor Lipan începe din momentul cînd trebuie să iasă în lume: nu la modul particular, prilejuit de popasul la un han oarecare sau de vreo petiţie ce trebuie înmînată funcţionarului de resort. În asemenea situaţii, nu se vedea îngrădită să-şi arate necazul şi durerea. Dar ea trebuie se întîmpine grupuri mari de oameni în mişcare, cuprinşi de stări sufleteşti variabile, total opuse celor proprii. Admirabil e faptul că are puterea să se împartă, adică eul ei se scindează. Firește, cu efort dramatic, în așa fel încît o parte o păstrează pentru sine ca pe o comoară ce nu trebuie atinsă; pe cealaltă o arată deschisă, la vedere, răspunzînd cu generozitate la toate solicitările din jur. Joc greu, pe care Vitoria îl execută cu măsură impecabilă, ca şi cum s-ar lua, fără s-o mărturisească, la întrecere cu însuşi Nechifor Lipan, cel care participase adesea la momente însufleţite de viaţă ale semenilor. Tocmai în acest sens Mihail Sadoveanu are grijă să-şi avertizeze cititorul: „Locuitorii aceştia de sub brad sunt nişte făpturi de mirare. Iuţi şi nestatornici ca apele, ca vremea şi răbdători în suferinţi, ca şi-n ierni cumplite, fără griji în bucurii ca şi-n arşiţile lor de cuptor, plăcîndu– le dragostea şi beţia şi datinile lor de la începutul lumii...”.

Nu era în firea Vitoriei să-şi arate altă faţă decît cea potrivită cu bucuriile lor. Cele ale lumii „de aici” i se orînduiau după tipic, parcă, uşor de înţeles:

„La Borca a căzut într-o cumătrie. Le-au ieşit în cale oameni, au apucat de căpestre caii şi i-au abătut într-o ogradă. Erau aprinşi la obraz şi aveau plăcere să cinstească pe drumeţi şi să-i ospăteze. Vitoria a trebuit să se supuie, să descalece, să intre la lehuză şi să-i puie rodin sub pernă un coştei de bucăţele de zahăr şi pe fruntea creştinului celui nou o hîrtie de douăzeci de lei. S-a închinat cu paharul de băutură către nînaşi, a sărutat mîna preotului, ş-a arătat tuturor celor care vreau s-o asculte că are năcaz c-o datorie de bani la Dorna”. Despre sine a spus o vorbă meşteşugită, ca să nu afecteze adunarea.

„La Crucea a dat de nuntă. Fugeau săniile cu nuntaşii pe gheaţa Bistriţei. Mireasa şi druştele cu capetele înflorite; nevestele numai în catrinţi şi bondiţi. Bărbaţii împuşcau cu

pistoalele asupra brazilor, ca să sperie şi s-alunge mai degrabă iarna. Cum au văzut oameni străini pe drumul de sus, vorniceii au pus pinteni şi le-au ieşit înainte cu năfrămile de la urechile cailor fîlfîind. Au întins plosca ş-au ridicat pistoalele. Ori beau în cinstea feciorului de împărat şi a slăvitei doamne mirese, ori îi omoară acolo pe loc". Vitoria nu se dă în lături să participe la veselia generală, ba face faţă nesperat de bine, cu firea ei mobilă şi cu prezenţa de spirit de bună calitate. Nu-i scapă nici prilejul de a schimba partitura, în ton de maică bătrînă: „Mie numai să-mi spuneţi, dacă puteţi, cine-a văzut un om de la noi călare pe-un cal negru ţintat în frunte şi-n cap cu căciulă brumărie".

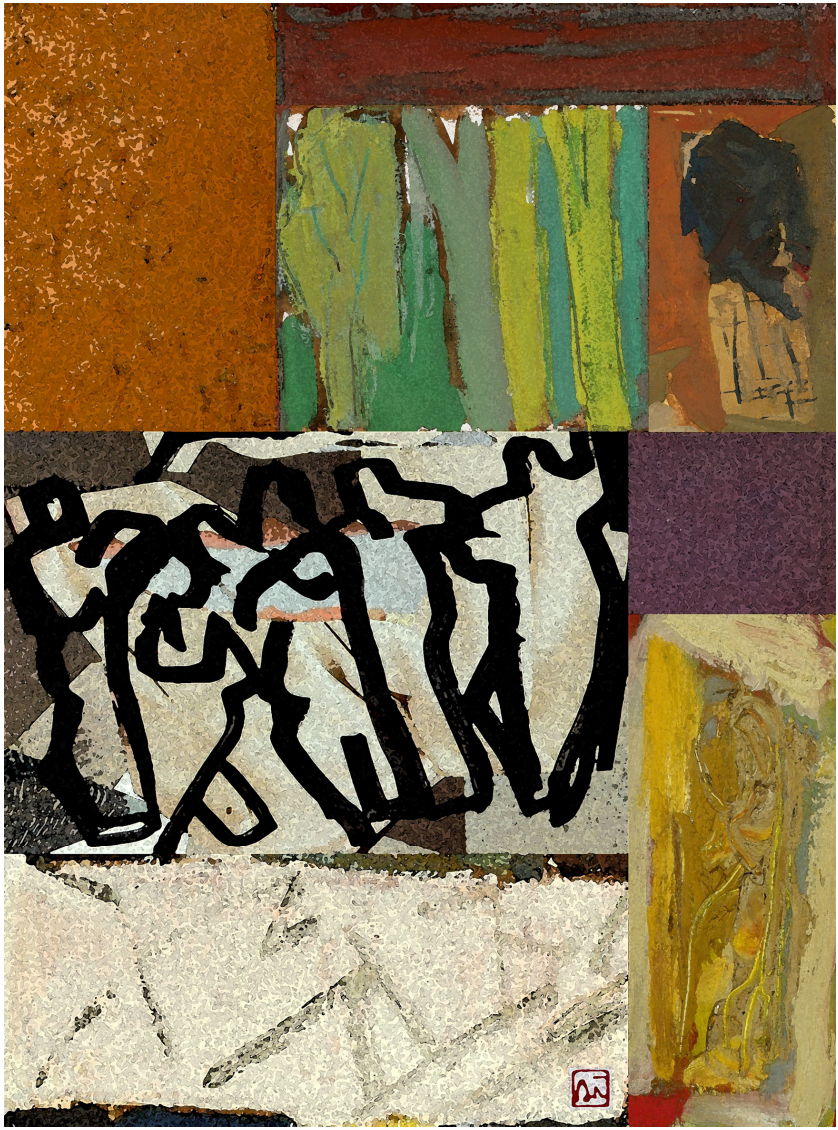
Ce urmează, în serie etnografică, după botez şi nuntă? Moartea. Spre întîlnirea cu ea se îndrepta Vitoria Lipan; mai precis, cu una dintre ele. Traseul străbătut pînă aici, marcat de cele două rituri fundamentale „de trecere" şi aşezate iscusit de Sadoveanu de-a curmezişul drumului, ne-o arată pe femeie preocupată pînă la obsesie de dezlegarea visului premonitor, cu elementele orientative furnizate numai şi numai de tradiţia folclorică. Dispoziţia temperamentală atribuită stilului poliţienesc de critica literară este decisiv acaparată de legea de fier a poruncii venite peste fire şi doar ei încredinţate. Astfel că nimic nu îndreptăţeşte să se spună că *Baltagul* ar fi un roman poliţist, iar Nechifor Lipan un negustor de turme. Sigur, este un *roman etnografic*, neasemuită capodoperă a genului.

Rămîne s-o surprindem pe Vitoria în clipa cea mai grea: întîlnirea cu moartea, pe care o întrezărea de la distanţă, i se vestea prin semne. Proba decisivă ar fi dacă a plîns sau nu, dacă s-a văitat ca o „ticăloasă", cum ar spune autorul, dînd dovadă de frică şi de slăbiciune, ca orice om obişnuit. Dacă o urmărim numai pe firul acestui scenariu, începînd cu momentele iniţiatoare şi confuze, femeia a plîns cu mare durere şi chiar în văzul lumii. Pe măsura înţelegerii dramei şi apropierii de capătul drumului, Vitoria se fortifică sufleteşte, reuşind să înfrîngă frica umilitoare. În clipa finală, munteanca n-a plîns. Prin acest test, ea putea să se alăture, fie şi ca spectator, dar purtînd copleşitoarea sarcină emoţională, celorlalţi doi, aflaţi deja în totalitate în rol, Nechifor Lipan şi Păstorul din oralitate.

Mioritismul ca mod de existenţă, altfel spus, ca întîmpinare a morţii cu înţelepciune, cu înţelegere şi cu eliberare de frică, îi uneşte pe toţi trei.

Ştefan Arteni, *Compoziţie digitală*

Ștefan Arteni, *Compoziție digitală*



Ștefan Arteni, *Compoziție digitală*

Capitolul VI

MIT ŞI LITERATURĂ

Al doilea mit, cu ecoul cel mai larg, e „Miorița", cu punctul de plecare în cîntecul bătrînesc publicat de Alecsandri. Proporțiile mitului au crescut cu vremea din urmă pînă într-atîta încît s-au făcut comparări cu Divina Commedia şi mulți îl socotesc ca momentul inițial al oricărei culturi autohtone (...). *În versiunea lui V. Alecsandri, acest mit e o capodoperă"*.

G. Călinescu, *Istoria literaturii române*. De la origini pînă în prezent. Fundația regală pentru Literatură şi Artă, Bucureşti, 1941

Cînd, în 1850, Vasile Alecsandri publica în revista „Bucovina" balada populară intitulată „Miorița", „Oița" sau mai exact „Mioara", el era convins de valoarea poetică şi de importanța ei pentru afirmarea națională pentru că ilustra strălucit geniul creator al poporului român. Dar nici Alecsandri, nici vreunul din contemporanii săi nu putea să prevadă excepționalul destin pe care „Miorița" îl va avea în cultura română modernă.

Mircea Eliade, *Mioara năzdrăvană*. În vol. *În vol. De la Zalmoxis la Genghis-Han*. Editura Ştiințifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1980

1. A doua tinerețe a Mioriței

Două au fost motivele care l-au făcut pe Vasile Alecsandri să se lase atras de poezia folclorică. Fiind invocate, prea adesea, în decursul timpurilor, într-o retorică aprinsă şi în conformitate cu „originalul", se cuvine a fi reluate pe înțelesul tuturor şi cu nota necesară de surdinizare. Intra în rol istoria mare a fiecărei națiuni europene în parte, cultura savantă îşi revizuia, în vederea unui parcurs în perspectivă, resursele interne.

Proiectele generoase ale înaintaşilor nu trebuie nici banalizate fără voie, prin sufocante repetiţii mimetice, nici deturnate, cu insinuări neapărat maliţioase, de la rosturile lor iniţiale şi fireşti. Este vorba, înainte de toate, de cota de participare, cu entuziasm, a generaţiei poetului la ceea ce s-a numit, pe drept cuvînt, mişcarea romantică, o „maladie" a epocii, întinsă peste toată Europa civilizată a vremii, ca o vîlvătaie. Dar o maladie creatoare, eroică. Acelaşi discurs se auzea rostit cu patos pe străzile marilor capitale, ca şi de la înălţimea catedrelor universitare; din Alpi în Pirinei, din Carpaţi în Sicilia. Balcanii încă aşteptau cuprinşi de frisoanele europenizării, ca şi zonele mai îndepărtate, ce se prelungeau pînă la San Marino şi Olimp. Numele lui Vico şi Herder deveniseră sacre pentru apologeţii imaginarului romantic, aceştia proiectînd începuturile tuturor popoarelor, fără discriminare, în „trecutul îndepărtat", în vecinătatea eroilor mitici şi a zeilor. Romantismul reprezenta a treia mare tentativă a Europei, încă nestăpînită de patimi politice înjositoare şi de mafii financiare, de a realiza o familie într-adevăr „unită", pe temeiuri idealiste şi sufleteşti; se asocia celorlalte momente glorioase şi integratoare, de fond şi stil de viaţă: Renaşterea şi Luminismul. Cărturarii nordici, în frunte cu Goethe, scăpaseră de obsesia wikingilor şi a brunhildelor, descopereau cu emoţie şi complexe de inferioritate (a se vedea povestea întîlnirilor marelui weimarian cu M-me de Staël, relatată de Fr. Schiller) luminile oraşelor italiene, pe unde trecuseră, cu multe decenii în urmă, familii de domnitori şi de cărturari valahi, uneori cu dezinvoltură, ca la ei acasă: movileşti, cantacuzini, cantemiri, brâncoveni...

În ce-l priveşte pe Alecsandri, nu cred că trebuie să perseverăm în a-l privi jucînd pe o singură carte. E drept, îşi punea masca, după gustul saloanelor, să arate „vesel şi ferice". Dar omul îşi purta, totodată, întristările şi dramele. Îl cuprindeau la masa de scris şi nu erau nici pe departe superficiale, accidentale. Ar fi simplificare de neiertat, nebunie „şi tristă şi goală", dacă am crede că veselia şi satira duc bună casă, că spiritul comic nu este cealaltă faţă a tragicului. Poetul era capabil a se situa în largi registre ale existentului, de la

Rodica la Maica Bătrînă, de la Chiriţa la Ovidiu; versifica „uşor", în forme folclorice, dar nu se dădea în lături să experimenteze structuri metrice ample în legende istorice, în pasteluri, în drame. Altfel spus, atracţia către poezia şi către destinul artistic al anonimului (căci de *atracţie* vorbim, organică, necesară), nu se datorează numai năvalei de inspiraţie romantică. Am în vedere nu numai „cazul Alecsandri"; pot fi citate multe alte nume prestigioase care au văzut în creaţia folclorică o cale spre marea cultură, fie că au dat publicităţii culegeri de teren, fie că le-au păstrat pentru sertar, pentru şantierul propriu de lucru.

Nimic de zis, entuziasmul romantic a lucrat intens şi benefic în inima lui exaltată şi generoasă, dar nu pentru a se risipi în inutilităţi şi orgolii de sine, ci pentru a se bucura împreună cu semenii de valorile morale pe care le descoperea în fiinţa etnicului românesc, alături de popoarele din belşug înzestrate şi lăsate de Dumnezeu pe pămînt. Stă mărturie, printre multe altele, o minunată scrisoare către prietenul său A. Hurmuzachi, celebrul cărturar cernăuţean, din partea de Bucovină astăzi sub ocupaţie, ca urmare a unei incredibile trădări naţionale de ultimă oră, postdecembristă şi neocomunistă.

„Iubite amice,

În trecerea mea prin Bucovina, am petrecut cu tine cîteva zile, de a căror plăcere îmi aduc adesea aminte. Multe am vorbit noi atunci despre aceste frumoase părţi ale Evropei, care se numesc Ţările Româneşti şi despre poporul frumos ce locuieşte în sînul lor. Aprinşi amîndoi de o nobilă exaltare, deşi poate cam părtinitoare, am declarat într-o unire că patria noastră e cea mai drăgălaşă ţară din lume, şi neamul românesc unul dintre neamurile cele mai înzestrate în daruri sufleteşti.

Ce puternice simţiri se deşteptaseră atunci în noi, la dulcele şi sfînt nume de patrie! Ce entuziasm măreţ ne cuprinsese la falnicul nume de român! Cît eram de veseli, cît eram de fericiţi atunci! Îţi aduci şi tu aminte?". [1]

[1] Vasile Alecsandri, *Poezii populare ale românilor*, II. Ediţie îngrijită de D. Murărașu. Editura Minerva, Bucureşti, 1973, p. 189-190

Este, în fapt, începutul articolului *Românii şi poezia lor*. A apărut iniţial sub formă de scrisoare şi dat prima dată publicităţii în revista „Bucovina”, redactată de Fraţii Hurmuzachi la Cernăuţi, într-un serial de cinci numere pe anii 1849-1850, cu numai doi ani înaintea apariţiei volumului *Poezii populare. Balade sau Cîntece bătrîneşti* (1852-1853). Scrisoarea-articol a trezit satisfacţie în redacţia cernăuţeană care a dorit să adreseze publicului şi autorului, deopotrivă, cîteva cuvinte din partea sa:

„Cu deosebită plăcere împărtăşim cititorilor noştri acest articol cu care suntem datori penei măiestoase a unui bărbat pe care noi ne ţinem din fericire a-l numi între amicii noştri, şi pe care naţia română de mult îl preţuieşte ca pe unul dintre cei mai geniali poeţi ai săi. Acest articol este comentariul unei culegeri de poezii populare, pe care D-lui binevoi a promite gazetei noastre, şi din care numărul viitor al „Bucovinei” va aduce o probă înălţătoare. Deschizîndu-ne un aşa însemnat tezaur de poezie cu totul originală şi populară, D-lui şi-au dobîndit un nou drept la recunoştinţa naţiei pentru o aşa îmbogăţire a literaturii naţionale. Noi din parte-ne mulţămindu-i pentru onorătoarea şi mult preţuita conlucrare a D-sale, ne bucurăm a aduce aici frumosului geniu poetic şi zelului naţional al D-sale un public omagiu”[1].

Să reţinem: celebra publicaţie cernăuţeană, „Bucovina”, era cea mai importantă şi audiată de toată românimea de la Est de Carpaţi, de la Milcov la Ceremuş şi nu numai. Iaşul lui V. Alecsandri şi Alexandru I. Cuza, Mînjina lui C. Negri, Cernăuţiul Fraţilor Hurmuzachi, Bucureştiul lui Ion Ghica erau locurile de întîlnire ale unioniştilor, făuritorii de drept şi de fapt ai României moderne. În 1774, cînd Bucovina a fost prima dată „ruptă de la Ţara Moldovei” şi alipită Imperiului austriac, ponderea demografică o deţineau românii, 85 la sută, în vreme ce procentajul ucrainean era aproape inexistent. Oricum, statistica lui Rumeanţev din 1772, cu doar doi ani înaintea

[1] Vasile Alecsandri, Idem, p. 89 (pentru nota de la subsol aparţinînd culegătorului-poet)

raptului, nu consemnează nici un rutean la Hotin, Herța, Cernăuți.

Așadar, Vasile Alecsandri, culegătorul de folclor, a știut să pună în circulație colecția, realizată în scopuri culturale, după cerințele momentului, așa cum făceau și colegii săi de generație, polonezi, sîrbi, greci. Volumul a fost tradus în limbi de circulație europeană, italiană, engleză, franceză, germană, pentru uzul cărturarilor; i-a înlesnit poetului intrarea în mari cancelarii diplomatice, ca reprezentant al țării sale, dar și al românismului. Imaginea țării a avut de cîștigat în Occident pe această cale. Însă latura diplomatico-politică ținînd de biografia cărții, mai puțin de conținutul ei ideatic, așa cum se cuvine unui autentic fapt de cultură, a intrat în memoria pasivă. Astăzi, greu își poate cineva imagina că tînărul poet dobîndea remarcabile succese diplomatice, reprezentîndu-i pe români, la curtea contelui de Cavour ori a lui Napoleon al III-lea, prin volumul de poezii folclorice pe care îl oferea cu mîndrie și eleganță, în chip de „carte de vizită". Se lua cunoștință, uneori pentru „prima dată", de existența unui popor situat la Dunăre, de origine latină, deci „nobilă", a cărui literatură autohtonă și milenară putea fi comparabilă ca valoare, potrivit retoricii curente, cu a oricărui mare scriitor universal.

Dacă este să luăm în discuție munca de culegere propriu–zisă, aici se cuvine a fi făcută o necesară distincție: în ce măsură poetul-culegător a respectat normele științifice (dar, despre care, profesioniștii încă nu se pronunțaseră); sau/ și dacă se justifică interesul prioritar, adesea mărturisit, pentru latura dominant-artistică a invenției. Pînă la urmă se poate conveni că ambele aspecte merită atenție, cu condiția să ținem seama de împrejurările specifice și pentru stimularea creației savante, și pentru știința etnografică abia în curs de afirmare. Altfel intrăm, poate fără voie, în rîndurile denigratorilor care s-au ivit cu diverse pretexte, mai mult sau mai puțin demne de luat în seamă. Citabil este acel Mauriciu Schwarzfeld, de la revista „Contemporanul", cu al său titlu incriminator , din care nu lipsește sintagma persiflantă „meșterul drege-strică", expresie intrată cu prea multă ușurință în presa de scandal. Se dorea

eliminarea volumului, emblemă a unei generaţii, însă de pe poziţii destul de şubrede. Mai întîi pentru că publicistul de la „Contemporanul" nu avea nici o competenţă; ieşise din neant. În al doilea rînd, se pleda în favoarea culegerii lui Mihai Canianu (pseudonimul lui Cahana), *Doine culese şi publicate întocmai cum se zic*; deci nu „îndreptate", nici „culese şi corese", cum se obişnuia în epocă, şi printre creatori (Alecsandri), şi printre culegătorii profesionişti (S. Fl. Marian). Dar sintagma din titlu „întocmai cum se zic" era polemică şi de reclamă. S-a dovedit ulterior, tot polemic: volumul amatorului Mihai Canianu era, de fapt, o contrafacere. A şi fost dat uitării.

Vasile Alecsandri a fost pasionat de poezia populară nu ca simplu amator, adică într-un sens care să vizeze grabă, superficialitate, uşurătate în munca de culegere şi valorificare, pentru sine şi pentru alţii, a textelor orale. La data respectivă, metoda curentă în „ştiinţă" era aceea a „reconstituirilor". S-a mai spus în legătură cu el: „Metoda reconstituirii versurilor n-a fost cîtuşi de puţin ceea ce se numeşte astăzi o «falsificare», dimpotrivă, ea a pretins că e ştiinţifică, singura îndreptăţită a fi aplicată în colecţiile de folclor"[1]. În accepţiunea patruzeci-optiştilor, în general, inclusiv a lui Vasile Alecsandri, operaţiunea de „reconstituire" era asociată înainte de toate artei şi inspiraţiei (asemenea divinaţiei) şi în ultimul rînd ştiinţei. Termenii tehnici încă nu căpătaseră rigoarea pozitivistă pe care urma să le-o asigure filosofii Condorcet şi August Comte. Aşadar, se considera că nu oricine are competenţa să pătrundă tainele trecutului, nici chiar istoricul cel mai bine pregătit, bazat pe documentaţie sigură. Competenţele erau ierarhizate după o logică a ilogicului. Poetul era un privilegiat. Se bucura de înzestrarea suprafirească de a tălmăci tainele trecutului, ca ales al muzelor, doar contemplînd frînturile de documente care ne-au parvenit din negura vremurilor. Ideile se cunosc, nu de la Platon, ci din *Ştiinţa nouă* a lui Giambatistta Vico. Încă se credea că primii istorici au fost poeţii. Ei au cîntat fapte eroice şi divine, începînd cu

[1] Ovidiu Bîrlea, *Istoria folcloristicii româneşti*. Editura Enciclopedică, Bucureşti, 1974, p. 90

vremurile mitice. Saga lor s-a imprimat în memoria colectivă, timpul a deteriorat-o, aşa că tot poeţilor le revine nobila misiune să-i dea glas în modernitate, restaurînd-o sub semnul inspiraţiei. Istoria devine cîntec şi ştiinţă ezoterică. În asemenea manieră începe şi Alecu Russo articolul *Poezia poporală*: „Datinile, poveştile, muzica şi poezia sunt arhivele popoarelor. Cu ele se poate oricînd reconstitui trecutul întunecat" [1]. Cum „arhiva" există, transmisă mistic peste veacuri, în forme mai mult sau mai puţin coerente, nu rămîne decît să fie „cercetată" de către oameni inspiraţi, pentru „reconstituirea" şi înţelegerea timpurilor trecute.

Pe acest fond sentimental, deloc pozitivist, se proiecta imaginea culegătorului de documente ale oralităţii, după tradiţia fantezistă (dar bine articulată „ştiinţific") a autorului italian. Culegătorul de folclor, neapărat poet, avea datoria să îndepărteze acele elemente de compoziţie bănuite că ar purta urme mai noi de cultură şi de civilizaţie. Era o muncă extrem de migăloasă şi nu oricine se încumeta să-şi asume răspunderea de identificare şi de decriptare a semnelor venite de peste veac. Cuvintele *tradiţie, trecut, istorie, moştenire* căpătau sensuri încărcate de respect şi de religiozitate. Veneau din mit, iar mitul se asocia cu literatura, mai precis, cu poezia. Privită ca document, poezia folclorică se apropia mai mult de mit decît de literatură. Lui Vasile Alecsandri îi plăcea să compare opera culegătorului cu aceea a bijutierului care îndepărtează impurităţile de pe suprafaţa pieselor rare, dîndu-le strălucire naturală. Faptul ar trebui să ne conducă la ideea că intervenţiile (în ce-l priveşte, în mod special) nu vizau decît laturile formale, de obicei lexicale, lăsîndu nealterată structura artistică şi fondul emoţional; ele încă erau considerate a fi contribuţia vie a creatorilor de geniu, care au vieţuit în timpuri imemoriale. Se căutau sensurile ascunse ale termenilor, ca în magie şi, probabil, omul romantic avea motive să persevereze în restaurarea valorilor. Tocmai în acea vreme valorile fundamentale, de tip

[1] Al. Russo, *Scrieri*. Ediţie de PetreV. Haneş. Institutul de Arte Grafice Carol Göll, Bucureşti, 1908, p. 18

calitativ, adevărul, binele, frumosul treceau printr-o îngrijorătoare deteriorare.

Pe de altă parte, Jules Michelet scria admirativ în *Légendes démocratiques* despre balada românească *Mihu Copilul*, cunoscută din colecţia lui Alecsandri, în varianta franceză: „Rien de plus naïf et rien de plus grand"; un oximoron drag romanticilor, arătîndu-li-se că *naivul*, înţeles ca tip de comportament socio-uman, se bucura de mare preţuire. De altfel, *naivul* trecea drept o componentă caracteriologică a geniului. Cu timpul a căpătat un înţeles peiorativ. De aceea, cînd spunem că Vasile Alecsandri acorda credit maxim poeziei populare, printre altele, şi pentru „naivitatea" ei, trebuie neapărat restaurată semnificaţia de atunci a termenului. Mi se pare curioasă o propoziţie ca următoarea, aparţinînd aceluiaşi Ovidiu Bârlea, cu referire la balada folclorică: „... romanticii au îndrăgit-o pentru aerul ei vetust, pentru ecourile lumii feudale pe care le transmiteau cu candoarea naivităţii populare" [1].

Poziţia istoristă de tip patruzecioptist, nicidecum „desuet", poate fi privită astăzi cu ochi critic, mai bine-zis în spiritul devenirii, al hermeneuticii. Romantică prin esenţă, ea îndrepta atenţia spre folclorul trecutului. Europa intelectuală şi modernă a gîndit aşa. Aici era o atitudine, nu o greşeală, cum s-a grăbit să susţină folcloristica „ştiinţifică"; nu izolare în vremurile nebuloase ale trecutului, ci înţelegerea unui mental specific şi, mai ales, a frumuseţilor poetice. În exces de zel, uneori, dar numai uneori, Alecsandri nu s-a mărginit doar să „şlefuiască", să facă „îndreptări" lexicale. A modificat unele texte; pe altele, după cîte se pare, le-a inventat. S-a străduit, însă, să respecte specificul poetic şi mai totdeauna operaţia i-a reuşit. Oricîte încercări s-ar face, nu se poate distinge cu uşurinţă, cum s-ar crede, lucrul anonimului de al „bardului" de la Mircești. Alecsandri şi-a asigurat un loc glorios în adîncul anonimat. De altfel, procedeul intervenţiei era peste tot îmbrăţişat în vremea respectivă, iar sfaturile lui Bălcescu, îndeosebi ale lui Bariţiu, privind transcrierea naturală, nu puteau avea ecou favorabil

[1] Ovidiu Bîrlea, lucr. cit., p. 79

schimbării de direcţie. Nici Fraţii Grimm, nici Ch. Perrault n-au fost străini de asemenea procedee, basmele culese de ei fiind repovestiri sau, ca la Perrault, prelucrări de motive cu respectarea schemelor tradiționale. Cine asigură de „autenticitatea" *Kalevalei*, epopee constituită din bucăţi mai mari sau mai mici, reluate, integrate?

Se dau şi alte explicaţii: anume dorinţa patruzecioptistului de a asigura suport estetic artei culte în curs de afirmare. La sfîrşitul articolului citat, Alecu Russo era nevoit să recunoască existenţa unor versuri „stîngace" în textele anonime în general. Faptul era vizibil pentru toată lumea trecută prin şcoală, obişnuită să aplice normele savante asupra oralităţii. În asemenea condiţii, înşişi patruzecioptiştii erau conştienţi de faptul că recomandarea poeziei folclorice ca îndreptar estetic poate întîmpina dificultăţi lesne de înţeles. Tot Alecu Russo a încercat o explicaţie de moment, invocînd glasul păsărilor, privighetoarea în speţă, modestă ca înfăţişare, dar cîntecul ei „pare rupt din rai". Oricum, laudele la adresa colecţiei lui Vasile Alecsandri au cuprins cel puţin secolul al nouăsprezecelea: în privinţa oportunităţilor estetizante. Intrase în obiceiul multora s-o citeze în împrejurări culturale de seamă. S. Fl. Marian, de pildă, făcea referinţe la ea în *Precuvîntare* la *Ornitologia populară română*: „A mai vorbi despre însemnătatea literaturei populare cred că nu este de trebuinţă, căci în ziua de astăzi nu mai stă nimeni la îndoială cum că literatura modernă trebuie să se întemeieze pe cea poporană, scoţînd la lumină toate comorile cele mari, bogate şi frumoase ale literaturii poporane pentru ridicarea edificiului literaturei moderne" [1]. Cartea preotului bucovinean apărea la Cernăuţi, autorul avînd grijă să precizeze pe pagina de titlu: „Membru al Academiei Române". În aceeaşi vreme, cernăuţeanul Dimitrie Dan publica lucrarea *Din toponimia românească*; de data asta, în capitala ţării (Bucureşti, „Socec", 1896). Peste tot, se trezise la viaţă acelaşi „plai românesc", toponimic, demografic, de suflet.

[1] Simeon Florea Marian, *Ornitologia populară românească*, Tom I. Tip. R. Erckhardt, Cernăuţi, 1883, p. III

Nu trebuie să aducem mişcările folcloristice naţionale, din secolul al XIX – lea, la numitor comun, de dragul ştiinţei „exacte", cînd problema nici nu se punea în aceşti termeni. Nemţii, prin Fraţii Grimm, iugoslavii, prin Vuk Karagici, au recunoscut textelor orale valori artistice şi imaginative, însă dependente de mecanismele vieţii sufleteşti specifice satelor; polonezii, prin Kolberg, le-au redus la documente de arhivă. Tradiţia poetică iese sărăcită şi într-un caz, şi în celălalt. Românul Alecsandri a valorificat corect latura poetică. În asta constă originalitatea noastră privind iniţiativa culegerilor. Aşa a fost receptată încă de la apariţie, mai cu seamă la publicarea volumului din 1866. A făcut-o atunci, cu entuziasm, Titu Maiorescu, dar şi cu aproape jumătate de secol mai tîrziu, într-o bine cunoscută intervenţie polemică la Academie:

„Cu această «mlădiere» a pătruns poezia populară în sufletele noastre. Eminescu s-a inspirat de-a dreptul de la ea, Coşbuc şi Goga se dezvoltă pe urmele lui, iar în miile de şcolari şi studenţi ai generaţiei de astăzi lucrează mai departe formele acestor poeţi astfel înviorați şi încetul cu încetul rădăcina populară împlîntată de Alecsandri creşte şi rodeşte în toate direcţiile" [1].

Chiar dacă lucrurile au cunoscut ulterior şi alt curs, dictat de raţiuni culturale de fond, putem spune că bardul a realizat un tip de manifest literar, unic în felul său, cu efecte benefice asupra întregului fenomen literar şi estetic al vremii. Profilul culturii şi literaturii române a fost definit atît de programul „Daciei literare", îmbrăţişat de scriitorii cîtorva decenii, cît şi de acea culegere, care a constituit una dintre întruchipările acelui program.

Mi se pare destul de evident că poetul-*culegător* s-a dovedit a fi, de multe ori, îndeosebi în privinţa *Mioriţei*, şi *creatorul* care a înnobilat, nu denaturat, poezia folclorică plăsmuită de un număr necunoscut de artişti anonimi, cărora li s-a aliniat, poate, în cel mai înalt grad. Ideea de „înnobilare" mi se pare potrivită cînd ne

[1] Titu Maiorescu, *Critice*. Ediţie îngrijită de Domnica Filimon. Editura Minerva, Bucureşti, 1984, p. 646

gîndim la Alecsandri. Nu cred că i se mai aseamănă cineva. Oricare dintre cunoscuţii culegători ai variantelor *Mioriței*, de la G. Dem. Teodorescu încoace, dacă ar fi încercat să intervină asupra pieselor, să le „îndrepte", ar fi ajuns la rezultate neplăcute. Este o ipoteză. Cu Alecsandri, însă, lucrurile se schimbă. A fost nu numai un culegător de epocă îndepărtată, dar şi un poet deosebit de înzestrat, cu bună intuiție, care, în anumite momente şi numai în anumite momente, nu s-a deosebit de marii săi înaintaşi, anonimii. Pe această cale a reuşit să salveze frumoasa „baladă" *Miorița*. Altfel, ar fi rămas un cîntec păstoresc oarecare, asemenea multora din colecţiile folclorice. Am putea spune că i-a asigurat o nouă şi glorioasă tinerețe.

Într-un cuvînt, problema „intervenţiilor" este pe deplin lămurită astăzi. Dacă poetul patruzecioptist s-a lăudat că poate oricînd fabrica un text după tipare folclorice, nu trebuie să-l credem nesmintit şi pînă la capăt. E bine să privim lucrurile de la text la text, cu toată rigoarea filologică. Dar cred sigur că *Miorița* a rămas neclintită, în perfecta ei autenticitate. Cel mult, folcloristul-poet a scuturat-o de praful istoriei şi a repus-o în circulaţie. Atît. O ceartă de pe vremuri dintre folcloriştii prea zeloşi pare de domeniul anecdotei: D. Caracostea, Ovid Densusianu şi Adrian Fochi au încercat, fiecare pe cont propriu, să elimine versurile din *Miorița*, susceptibile a fi fost „corectate". Nu s-au înţeles asupra segmentelor pe care le-au crezut incriminabile. Doar au ciopîrţit inutil Capodopera. Ea s-a salvat singură.

Toate acestea se bine cunosc, dar trebuie repetate şi iarăşi repetate, ca să nu se piardă din memoria vie, în vremurile de încrîncenată mancurtizare pe care le trăim, cînd se vrea ca tradiţia să fie scoasă din cărţi.

2. Ispita comparatistă

De la Caracostea ne-am obişnuit să operăm o anume separaţie între cele două capodopere ale oralităţii, *Meşterul Manole* şi *Miorița,* în ordine tipologică şi geografie folclorică. Prima ar ţine de sfera comparatismului, cum a susţinut autorul

în lucrarea *Material sud-est european şi formă românească*, pentru că motivul central, *jertfa zidirii*, ar constitui un bun cultural comun multor comunităţi etnice. Originalitatea se afirmă numai în formă, în expresie artistică, iar în această privinţă varianta românească ar deţine o cotă înaltă în scara valorilor. Autorul se referea la zona carpato– balcanică. Ulterior, Eliade a completat dosarul de documente, arătînd că ritul sacrificiului de întemeiere are cuprindere euro-asiatică.

Mioriţa reprezintă, tot după Caracostea, o temă tipic autohtonă şi absolut originală, datorită materiei oferite prin limbă şi formelor de viaţă specifice păstoritului. Demonstraţia părea plauzibilă la vremea respectivă: cultura universalizează, iar creaţiile epice, precum *Meşterul Manole,* au deschidere largă şi se bucură de circulaţie neîngrădită. Lirica, în schimb, cunoaşte un regim mai restrictiv. Ea izvorăşte din intimitatea unei limbi inconfundabile, de aceea nu se lasă uşor dezvăluită: nici tradusă, nici trădată; mai curînd închide, localizează. Ar fi şi situaţia *Mioriţei*, compoziţie în care liricul are ascendent asupra epicului. Aşa se explică de ce D. Caracostea credea, iar argumentele nu i-au lipsit, că varianta românească a *Meşterului Manole,* deşi face corp comun cu texte similare conţinutistic, greceşti, sîrbe, etc., se bucură de o poziţie privilegiată în planul esteticului, al elaborării poetice; pentru că limba română a fost mai intens supusă travaliului creator, arhitectonica mai elaborată, tensiunea dramatică mai încordată.

Dar, o dată cu studiul lui Petru Caraman, *Alegoria morţii în poezia populară, la poloni şi la români* (elaborat „prin anii ´30" şi rămas în manuscris pînă în 1983; a fost publicat de Iordan Datcu în mai multe numere ale „Revistei de istorie şi teorie literară" şi cuprins, apoi, în volumul *Studii de folclor,* II, „Minerva", 1988), se dovedeşte că şi *Mioriţa* poate constitui *o temă de folclor comparat* (sintagma îi aparţine lui D. Caracostea, dar cu referire la *Meşterul Manole*); că şi ea se înscrie într-o arie geografică imprevizibil de întinsă, ca orice fenomen de cultură ce vine din adîncă arhaitate; că şi ea are şansa să aspire la un statut mai deschis către universalitate, altul decît acela indicat de la masa de scris.

Moartea obligă. Ea este „peste tot”, cum poetizează cu întristare Cezar Ivănescu în multe dintre elegiile sale.

Petru Caraman constata (în baza unui masiv material documentar aparţinînd etnograficului, de data aceasta, şi nu miticului) că alegoria moartea-nuntă, esenţă a mioritismului adaug eu, nu aparţine numai românilor, în special textelor păstoreşti. Ea are o răspîndire destul de întinsă la polonezi, la slavi în general, precum şi la alte popoare. Ca şi motivul „jertfa zidirii”, alegoria „moartea-nuntă” are rădăcini adînci în istoria multor popoare şi ţine, ni se spune, „de domeniul folclorului omenirii întregi”. Diferă condiţiile de desfăşurare, modalităţile şi formele de întruchipare. La români, protagoniştii provin din mediul oieresc, din care se selectează un ins cu anumite calităţi, ce urmează a fi „nuntit”: adică să experimenteze moartea în chip năprasnic şi într-un cadru feeric. Cîntecul „epic” i-a dat forma cea mai dezvoltată şi semnificativă sub raportul poeticităţii.

La polonezi, alegoria a fost asimilată în compoziţii orale numite *dume*, scurte naraţiuni epice unde se înfăţişează aspecte de viaţă feudală, îndeosebi din mediul orăşănesc ori de curte. În *dumele* centrate pe ideea morţii, dezvoltarea dramatică are la bază o naivă poveste de dragoste. Fetele de măritat au obiceiul să poarte, în împrejurări festive, cununiţe împletite de ele însele. Aşa se arată disponibile lui Eros ori lui Thanatos. Cu alte cuvinte, se face pregătire pentru întîlnirea de taină. În colindele noastre, fata frumoasă se plimbă prin livadă, în ceas ales şi sărbătoresc. Acolo este întîmpinată de trei juni curtenitori: unul îi cere măr din sîn (ea îl blestemă), celălalt îi cere inelul (i se răspunde îngăduitor, ca o urare: „petrece-te-ai printr-însul”, în acord cu formula versificată, „tras ca prin inel”); iar al treilea îi cere cununiţa, formă alegorică a nuntirii. Aşa este ilustrată comunitatea respectivă de motive, urmărite de Petru Caraman în mai multe registre ale discursului său .

Dumele care vehiculează alegoria înfăţişează, în introducere, un grup de tineri (trei, cinci), de regulă nobili, trecînd călări şi mîndri pe malul unui rîu, al unui lac. Deodată, relatează Petru Caraman în studiul citat, văd o coroniţă plutind pe apă. Şi Hamlet a zărit-o pe Ofelia purtată de apele rîului şi

împodobită cu flori în chip de cununiţă. Numai că, în cazul Ofeliei, partida o cîştigase Thanatos, în împrejurările dramatice cunoscute.

Tinerii polonezi au impresia că o fată se află pe cale să se înece, iar unul dintre ei, predestinat, sare s-o salveze. Întîmplarea face ca tocmai el să cadă victimă apei. Urmează ca alegoria să intre în rol, în sensul că moartea tînărului se traduce în limbaj nupţial: mireasă-apa, nuntaşi-racii, cîntăreţi-stejarii de pe margine. Alteori, cum ne informează etnograful român, mireasa este „apa cea repede", druştele sunt mrenele din iaz, iar vornicii, ţiparii. Alaiul de nuntă este, aşadar, acelaşi, în terminologia lui acvatică. Ni se mai spune că la polonezi circulă (la fel de intens şi după acelaşi scenariu) şi motivul „maica bătrînă". Limbajul criptic nupţial ei i se adresează: tînărul, înainte de a muri, roagă pe tovarăşii săi, în cel mai autentic spirit mioritic, s-o anunţe pe mama lui că s-a însurat, apa fiindu-i mireasă, iar lăutari-brazii.

Dar nu asemănarea româno-polonă a alegoriei pare să fie centrul de interes al lui Petru Caraman, ci constituirea ei în materie poetică. În această privinţă, autorul se află, într-adevăr, în largul său. El aduce probe materiale numeroase şi decisive, în stilul care-l caracterizează, adică pînă la epuizarea informaţiei; şi demonstrează că, la origine, alegoria era „reală". Ea coboară pînă la arhaitatea homeriană, în timpurile cînd sacrificiul sîngeros era o practică ritualică obişnuită. Cei vechi nu apelau la poetizări pentru a acoperi realitatea concretă: aveau obiceiul să organizeze mortului *nuntă* în toată regula. Asemenea practici, care vin de departe, s-au păstrat pînă în timpuri apropiate de noi. La ruşi, dacă murea un tînăr neînsurat, era condus la groapă cu alai de nuntă; era sacrificată şi o fată, încă nenuntită. Tinerii se regăseau în viaţa „de dincolo" ca familie închegată. „La ucraineni, ca şi la români sunt vornicei care umblă cu plosca cu vin sau rachiu dînd oaspeţilor să bea întocmai ca la nuntă. La români, mai mult încă, în unele părţi (precum în comuna Bălăceana-Bucovina) vătăjeii trag focuri de puşcă tot drumul pînă la groapă, datină caracteristică nunţii. Iar la acestea se adaugă lăutarii, prezenţi la moartea unui flăcău sau a unei fete

mari”[1]. Şi la S. Fl. Marian se găseşte consemnarea potrivit căreia, la moartea unui nenuntit, se tocmesc druşte şi vătăjei, pentru a da ceremoniei aspect marital.

Ar fi „primul” strat din istoria alegoriei, punctul de plecare: morţii nu i se dă nume, iar alaiul se desfăşoară în chip de nuntă. Urmează al „doilea” strat, cu prilejul căruia se încearcă diferenţierea, niciodată dusă pînă la capăt, între moarte şi nuntă. Dată fiind practica anterioară, trecerea de la un plan la altul, de la concret la imaginar, avem de-a face cu asemănări şi cu răsturnări de situaţie. Pe de o parte, se plînge la nuntă ca la mort (*Plînsul miresei*), pe de alta se caută substitute, cu scopul de a fi ascuns fondul dramatic. Poezia morţii preia elementele dure din planul concretului şi le transferă în imaginar, ca moartea să devină nuntă. Se joacă de-a existenţa, de-a nunta şi de-a moartea.

Aşa se unesc nunta cu moartea. E sensul sentinţei, unice şi cutremurătoare: „Vai de nuntă fără plîns şi de moarte fără rîs!”. Dar, în sistemul alegoric al bocetelor şi în acela al poemei mioritice, distanţa e greu de apreciat. În primul caz, alegoria îndeplineşte o funcţie strict etnografică, de natură cutumiară: se regretă o întîmplare nefericită. Tragicul se află implicat, decurge din firea lucrurilor. În baladă, în colinda rostită la fereastră, într-un timp ales, alegoria apare desprinsă de context, autonomă; cu alte cuvinte, întîmplarea se obiectivează, capătă libertate deplină. Tocmai de aceea mitologia a experimentat moartea în cîteva variante memorabile, ca aventuri exemplare puse pe seama unor divinităţi prestigioase. Cu atît mai mult, evocarea la fereastră, în ajun de sărbătoare consacrată, îndeamnă la meditaţie, cu reculegere şi răspundere pentru fiinţa conştientă de sine. Să reţinem: cînd moartea victimizează o persoană care se află la sfîrşitul parcursului biotic, mentalul colectiv, atent la „firescul” şi măsura omenescului, reţine în termeni mai degajaţi schimbarea survenită. Alegoria are alt statut. Ea nu face contabilitate, nu înregistrează cazurile comune, repetînd la

[1] Petru Caraman, *Studii de folclor*, II. Ediţie îngrijită de Viorica Săvulescu. Studiu introductiv şi tabel cronologic de Iordan Datcu. Editura Minerva, Bucureşti, 1988, p. 70

infinit aceleaşi gesturi disperate şi scheme ritualice, pînă se umple un cimitir întreg. *Mioriţa* (baladă, colind) s-a desprins de bocet, ca să devină un tip de meditaţie asupra morţii.

3. Imaginar mioritic în *Baltagul*

Se face adesea apropiere între „epopeea păstorească" *Mioriţa* şi opera sadoveniană, *Baltagul* înrudite cel puţin tematic, adică inspirate din acelaşi mediu de viaţă păstorească. Romanul ar fi o variantă în proză a cîntecului folcloric. Lucrurile nu stau departe de adevăr. Se pare că, în această privinţă, s-a şi ajuns la un consens unanim. Cui arată oarecare îndoială, de îndată i se citează ca argument decisiv, în contrareplică, *moto*-ul de pe prima pagină: „Stăpîne, stăpîne,/ Mai cheamă ş-un cîne". Dincolo de acest autentic citat folcloric, nu se încearcă să se releve şi alte elemente de compoziţie şi de înţeles, în fapt mult mai reprezentative, dar situate pe planuri mai „de adîncime", cum ar spune Nicolai Hartmann, cu privire la specificul reprezentărilor cu registre mai complicate.

Ni se narează un asasinat petrecut printre proprietarii de turme de oi, dar în chip de „reconstituire" poliţienească şi cu un personaj feminin în acţiune. Faptul a părut o intruziune de natură cultă, ca şi cum mama, soţia ori sora, obişnuite în baladele păstoreşti sau de curte feudală, nu pot fi imaginate decît schematic, peregrinînd cu furca în brîu, înlăcrimate şi interogînd stihiile; ca şi cum viaţa păstorească s-ar reduce, în multimilenara ei existenţă, la trei turme de oi şi la un asasinat; ca şi cum familiei păgubite îi este dat doar să rămînă în umbră, să verse şiroaie de lacrimi şi să se vaiete neputincios. De altfel, Mihail Sadoveanu s-a arătat aproape indiferent la comparaţiile privind cele două opere. Dat fiind că stăpînea o informaţie extrem de bogată, la concurenţă cu folcloriştii cei mai redutabili, mai mult ca sigur, avea în vedere perspective mai largi în înţelegerea problematicii mioritice. Se bucura şi de avantajul, aproape unic, de a fi trăit multă vreme printre oieri, în sate şi la stîni, ca simplu observator, într-o vreme cînd păstoritul

conserva încă forme de organizare şi de viaţă moştenite din străvechime. De aceea autorul gîndea, simţea şi se exprima exact ca unul „de-al lor". Din acest punct de vedere poate fi considerat, sigur şi fără greş, un reper. Nouă, celor de după el, nu ne rămîne decît documentaţia abstractă de bibliotecă şi frînturile de informaţie, pe care reuşim încă, de bine de rău, să le obţinem de la urmaşii păstorilor de odinioară.

Şansa pe care o avem, cred, nu este alta decît să facem distincţie între „viaţa păstorească" în general, de care s-a ocupat pe vremuri şi cu succes Ovid Densusianu, şi „mioritismul ca mod de existenţă", ca esenţializare a unei anume experienţe umane, majore, de cea mai acută tensiune dramatică: moartea. Într-un caz, cîmpul de observaţie se multiplică tematologic, în măsura în care o permite realitatea concretă şi imediată, demnă de memorare ori de uitare, de admiraţie, după împrejurări, sau de persiflare. În celălalt, al „mioritismului", diversitatea formelor de vieţuire ruralistă intră în dialog dramatic, fie şi în formă ludică, pentru a preînchipui o direcţie de conduită şi de meditaţie la care se cuvine să adere orice fiinţă răspunzătoare de sine. Jocul de-a transhumanţa, de-a petrecerea prin sate, de-a iernatecul, de-a lauda şi de-a fala ortomănească se schimbă dintr-o dată într-un grozav joc cu moartea. Aici nu mai putem vorbi de schiţe de decor, după dispoziţii de moment, ca în seria tematică şi etnografică, ci de un scenariu unic, pe care orice muritor se vede nevoit să-l pună în act pe cont propriu, mai bine sau mai rău. În acest joc de unul singur, sub presiunea destinului şi a morţii, nu-şi au rost semeţia şi bîta, ci tăria sufletească a jucătorului de cursă *scurtă*; mai bine-zis, „pregătirea pentru moarte". Individul şi-o asigură după propriul ambient şi după propriile puteri. Este vorba de un transfer atitudinal, de la simple ocupaţii sezoniere la confruntarea *eu*-lui experimentat cu cea mai grea încercare din totalul existenţei: moartea. Nu-i este dat omului alt prilej de comparaţie, să se ilustreze la o asemenea cotă de vitejie, încordată şi eroică. Tocmai de aceea moartea, ca formă de meditaţie şi punere în act pe cont propriu, solicită numai spirite alese şi exemplare.

Se poate spune că mioritismul, în intenţia de abstractizare şi de universalizare, se întemeiază pe ceea ce se numea, cu decenii în urmă, înălţarea impersonală a individului, pînă la acel nivel purificat al gîndului, de unde devine conştient de superioritatea eroismului etic faţă de brutalitatea faptelor fizice. Contemplarea estetică a acestui orizont fiinţial mi se pare mai profitabilă pentru a se păstra nealterată demnitatea morală a insului, ca şi a seriei socio-umane pe care o reprezintă. În acelaşi sens gîndea şi Eugen Lovinescu, atunci cînd analiza, cu o rară fineţe, momentul de grea cumpănă în care se afla, între viaţă şi moarte, baciul moldovean: „Dacă lipsa de reacţiune ar fi rezultatul unei insuficienţe organice, fără alte echivalenţe, situaţia rasei n-ar fi de invidiat: ea ar fi numai semnul decadenţei, a unei descompuneri fără nici o utilitate, fără nici o contribuţie la totalul civilizaţiei omeneşti, pe cînd, dimpotrivă, ea este dovada unei vieţi interioare, a unei bogăţii sufleteşti care, dacă nu se traduce în fapt, se ridică prin contemplaţie, la cea mai înaltă expresie artistică... Culcîndu-şi pasiunea în mausoleul creaţiei artistice, omul poate redeveni, astfel, olimpian, deasupra vălmăşagului”[1]. Este o variantă românească a „înălţării” schopenhaueriene, însă nu cu valoare negativă, ca la marele gînditor german, ci stimulatoare, prin *exemplaritatea destinului tragic*, de noi şi noi energii spirituale. Nu întîmplător generaţii de creatori s-au străduit să permanentizeze în conştiinţa publicului drama păstorului, cu valenţele ei filosofico-estetice, considerînd-o unul dintre „miturile fundamentale” ale etnicului.

Din cîte se cunoaşte, prozatorul însuşi îşi modela destinul lumesc şi scriitoricesc în armonie cu imaginea „primului” păstor-poet. Şi nu se credea singurul în această iluzionare. Întreaga breaslă a oierilor de la munte ar fi inspirată şi patronată de un duh tutelar, potrivit aceluiaşi tipar originar, cum a aflat Vasile Alecsandri dintr-o mărturie a baciului celui orb de pe Ceahlău; cum credea şi un povestitor, tot orb, din *Hanul Ancuţei.* Iată de ce mi se pare firesc, într-o primă intreprindere analitică, să mă

[1] Eugen Lovinescu, *Mioriţa şi psihologia etnică*. În vol. *Scrieri Aqua forte*. Ediţie îngrijită de Eugen Simion. Editura Minerva, Bucureşti, 1970, p. 318

limitez la simple identificări de portrete, pentru a constata raportul de fidelitate față de modele; în ce măsură scriitorul s-a îndepărtat de ele și, în sfîrșit, unde și-a permis modificări proprii, adică a făcut să înflorească aceeași lucrare originală. Toate aceste aspecte perspectivistice se resimt în *Baltagul*.

Cele două portrete ce urmează a fi selectate pentru analiză se disting prin tehnici specifice, diferite una de alta. Nechifor Lipan se închipuie *in absentia*, pe cînd Vitoria se dezvăluie printr-o prezență vie, simbolurile *ying – yang* fiind aparent răsturnate. În primul caz, autorul folosește procedeul reconstituirilor de tip arheologic, adică o pune pe apriga munteancă să identifice, de la Tarcău la Dorna și de aici la Sabasa, elemente disparate de portret. Le combină imaginar, pînă are în față chipul soțului, așa cum îi apărea în realitate. De aici impresia de „aventură polițienească". Așa stînd lucrurile, nici nu era nevoie de un portret în detaliu. Folclorul i-a oferit autorului destule exemple în acest sens, dat fiind că oralitatea excelează în reprezentări metonimice.

Iată cum se desfășoară, pas cu pas, operația de „restaurație arheologică" a imaginii dispărutului Nechifor Lipan: primul pas pe care îl face Vitoria în căutarea soțului este la hanul lui Donea din Bicaz. Cîrciumarul a reținut, am zice, latura socială a personalității eroului. Ca să rămînă în conștiința semenilor, „să-i meargă vestea", cel mai important lucru pentru omul tradiției era să boteze și să cunune. Tutela în plan spiritual destine omenești din rîndul noilor generații, după cum trebuia să se impună ca bun profesionist, în cadrul breslei sale. Așa gîndea și Donea hangiul, cu referire la Nechifor Lipan, pe care îl cunoscuse bine: iarna făcîndu-și fini și cumetri; în restul anului îngrijindu-se de buna rînduială a turmelor.

Mai departe, la Călugăreni, pe malul Bistriței și în apropiere de Piatra Teiului, alt cîrciumar, David, un ovrei de treabă, dar mai cu seamă balabusta sa, care nu știa bine românește, asociau imaginea dispărutului cu firea lui petrecăreață și simpatică; munteanca, adică Vitoria, se vedea nevoită să accepte cu tăinuită bucurie asemenea descrieri, știind că „era om cu harțag la chef". Este un amănunt cu valoare

sentimentală şi foarte scump femeii, ea dorind, într-adevăr, să-şi vadă soţul „cu mare coraj" cînd ieşea în lume, aşa cum se obişnuia, de altfel, în mediile săteşti de bună tradiţie. Pe drumul spre Broşteni, un alt cîrciumar a dat prilej Vitoriei să adauge încă un element în vederea reconstituirii portretului, de data asta de natură vestimentară. Nechifor Lipan se oprise aici cu cei doi adversari ai săi, Bogza şi Cuţui. Cîrciumarul nu reţinuse numele niciunuia dintre ei, în schimb putea să-l identifice pe omul din Tarcău după căciula brumărie, semn al distincţiei şi mîndriei gospodăreşti. Pasajul respectiv, aşa cum l-a conceput Mihail Sadoveanu, interesează şi pentru a se urmări cum, în mediile etnografice, numele se transformă în renume, prin selectarea comportamentelor şi aplicarea anumitor semne de identitate la care nu are acces orice ins din marea colectivitate. Ochiul exersat reţine datele necesare, ca să nu spun esenţiale:

„Către Sfinţii Arhangheli Mihail şi Gavril, într-adevăr a făcut popas mai la vale, pe toloacă, asemenea turmă cum o prubuluia nevasta. Cînd ciobanii s-au mişcat spre crîşmă, au sosit din urmă şi stăpînii, în număr de trei. Da – da! Unul era pe un cal negru ţintat şi purta căciulă brumărie. Acela a dat poruncă pentru rachiu ş-a cinstit pe ciobani. A cerut o litră deosebită şi pentru ceilalţi doi tovarăşi. Aflîndu-se de faţă şi părintele Vasile, l-a poftit şi pe sfinţia sa să guste un păhărel. Părintele Vasile nu s-a pus împotrivă, văzîndu-i oameni cumsecade, şi crîşmarul i-a pus scaun la masa drumeţilor. Nu mult după asta, după ce-au mai cinstit o litră, omul cel cu căciula brumărie a avut gust să-i facă părintele o cetanie ş-o aghiazmă şi să-i stropească oile.

Asta mi-a plăcut. Şi părintele Vasile a trimes să-i aducă basmaua cea roşă cu patrafirul, cartea şi celelalte scule ale sfinţiei sale. A binecuvîntat turma frumos s-ajungă cu bine la iernatic şi-n primavară să sporească. Cel cu căciula brumărie a scos din chimir ş-a plătit, rămînînd părintele Vasile tare mulţumit. După aceea, într-un tîrziu, s-au sculat ş-au dat poruncă de plecare.

– Cine a dat porunca?

– Tot acel cu căciula brumărie. Acela avea două părţi din oi, şi ceilalţi numai a treia parte. I-am auzit grăind şi făcînd

socotelile iernaticului. Spuneau ceilalţi că au să trăiască bine oile. Dar am uitat să vă spun că înainte de a încălica, cel cu căciula brumărie şi-a mai adus aminte de o datorie. Mi-a mai cerut o bucată de pîne ş-a hrănit el cu mîna lui un cîne pe care-l avea. Mi-a plăcut şi asta".

Trecerea numelui în renume are la bază un proces complex de socio– psihologie folclorică, trimiţînd direct în domeniul formelor simbolice. Deocamdată, să reţinem că interlocutorul Vitoriei se dovedeşte a fi un bun semiotician, specialist în „cetirea" semnelor nonlingvistice, ca şi prozatorul. Căci, după o serie de elemente de comunicare strict referenţiale şi nominalizabile privindu-l pe Nechifor Lipan, autorul apelează la o nouă clasă de semne, de data aceasta cu intenţie categorială şi expresivă. Că eroul avea idei năstrușnice, „harţag" în momente bahice, asta nu spune mare lucru. Informaţiile de acest tip, ale hangiilor, chiar dacă sunt reevaluate din perspectiva subiectivizată a Vitoriei, rămîn, multe dintre ele, la nivelul accesibilităţii comune. Ele se fac înţelese de largi grupuri de destinatari, respectiv lectori, neintegraţi obligatoriu în contextele speciale ale comunicării.

Formula „cel cu căciula brumărie" deschide seria de aspecte portretistice cu funcţie specializată şi co-notativă. Personajul intră într-o „reţea socială închisă" în ce priveşte sistemul de semnificaţii, adică ermetic pentru alte colective, dar perfect identificabil în sfera restrînsă a oierilor de munte. Ca fapt etnografic, trebuie relevat că „brumăriul" în cojocărie aparţine prin excelenţă zonei nemţene. Este o reevaluare locală a tradiţionalului „triptic de culoare". Mihail Sadoveanu l-a extins şi în părţile Sucevei, dar nu s-a hazardat să-l scoată din sfera păstorilor şi a transhumanţei. După Fărcaşa, toate investigaţiile eroinei pornind de la „cetirea semnelor" merg direct la ţintă. De observat că funcţia comunicativă a formulei „cel cu căciula brumărie" se realizează cu mijloace poetice, nu strict referenţiale şi matematizabile, ca într-o instanţă anterioară a vorbirii (ceea ce s-a petrecut la Călugăreni). Exprimarea epitetică şi nu alta îl transferă pe Lipan în zonele eterate ale poeticului şi mitului asigurîndu-i, totodată, autoritate deosebită

printre semenii cei mai apropiaţi din breaslă. El se vede îndreptăţit să dea „porunci", să aibă iniţiative, să-i răsplătească generos pe cei aflaţi în slujba sa, să se asigure pe el şi pe însoţitori de bunăvoinţa zeităţilor protectoare.

Din perspectiva mitului, trecerea numelui în renume încă se află în curs de împlinire. După o evoluţie specifică, persoana eroului începe să fie reţinută nu după biografie şi onomastică, devenite publice, ci sub regimul unui atribut care cumulează mai multe valori. Substituirea numelui civil, Nechifor Lipan, cu o formulă sau cu un epitet „totalizant" (după C. Lévi-Strauss) constituie una dintre condiţiile mitizării (după Max Müller).

Elementele de portret catalogate pînă aici circulă în oralitate, cu funcţie poetică, dar şi sociologică. Atribuite unui individ, selectat cu sau fără intenţie de colectivitate, instituţionalizează un portret ideal de bărbăţie şi de frumuseţe, sumar şi din cîteva epitete: fudul, mîndru, deschis, vesel, darnic, vorbăreţ. La schiţa portretistică se adaugă, uneori, şi partea onomastică. Nechifor are numai semnificaţie onomastică; însă Gheorghiţă înseamnă numele de taină (mitică şi erotică) pentru Vitoria. Autorul îl introduce în conştiinţa cititorului, apelînd la eresuri folclorice, încărcîndu-l de sentimentalitate. În oralitate, poate fi identificată o întreagă tipologie numenală cu funcţie mitico-familială şi estetică. Este suficientă simpla citare a numelui într-un text, ca individul căruia i se adresează să fie convenţional avansat în sfera frumosului. Cînd în baladă apare formula versificată „Ana Ghiordănel,/ Nume frumuşel", este vizată fata declarată disponibilă pentru măritiș. Numele Nechifor Lipan era o formă deschisă de identitate; acelaşi personaj, sub semnul Gheorghiţă, era destinat să rămînă într-o familiaritate restrînsă.

Investigaţia „poliţienească" a Vitoriei este, în fapt, o suită de rememorări şi de identificări. Pe unele şi le traduce din spusele oamenilor, pentru ca să le raporteze la diverse momente învolburate ori senine, petrecute împreună cu vrednicul bărbat, plin de mîndrie şi de fală. Aceleaşi epitete emblematice, fizico-morale, îl disting pe Nechifor îndeosebi faţă de Bogza şi de Cuţui, ca într-o dramă de caractere. Peste tot, el este „cel cu căciula

brumărie", cum s-a întipărit în amintirea oamenilor din diverse locuri pe unde a trecut. În jurul individului se țese legenda. Memoria colectivă reține, firesc, trăsăturile esențiale, neapărat pozitive, fantezia le augmentează, ca și scriitorul însuși. Așa se naște portretul ideal de comportament eroic ori de frumusețe, preluat și răspîndit în și prin colectivitate. Este de bănuit că, în linii generale, procesul fabulativ a funcționat la fel și în privința păstorului mioritic.

La un alt registru al portretizării, protagonistul este destinat să șocheze, dacă judecăm lucrurile numai în schemă mioritică. Să ne amintim de o anume relatare a jupînului David despre „cel cu căciula brumărie". Cînd Lipan poposea la Călugăreni și prindea „coraj", ceea ce se întîmpla des, găsea momentul să se răfuiască cu Diavolul, sub pretext că ar fi aruncat piatra în Bistrița (Piatra Teiului) și că ar fi tulburat apele, precum și liniștea oamenilor. Era greu de stăpînit la mînie. În mintea Vitoriei se aprindea și altă imagine, mai veche, cînd se afla cu soțul la drum și era să fie atacați de niște necunoscuți: „Numai și-a lepădat din cap căciula, spune femeia în gînd, și-a scuturat pletele ș-a înhățat baltagul. Atîta a strigat: mă slăbănogilor, eu pe voi vă pălesc în numele tatălui și vă prăvălesc cu piciorul în rîpă. Aceia au ferit pe după niște ciritei și s-au dus. De hoți nu se temea; avea stăpînire asupra lor. Doar dacă l-or fi pălit dintr-o lature, prieteni, pe furiș".

Un alt martor, Moș Pricop de la Fărcașa, avea și el cuvinte de admirație pentru purtarea curajoasă a lui Nechifor Lipan: „Eu cu oamenii din sat de la mine nu cinstesc; dar cu oamenii străini îmi place, că ei îs călători, au necazuri și-i bine să le stai înainte cu pahar dulce și cu vorbă bună. Dar omul acela zicea că se duce noaptea, că se bucură să umble pe lună. De oameni răi spunea că nu-i pasă; are pentru dînșii pistoale încărcate în desagi. S-a dus și într-o vreme a prins a cînta din solz, ca să nu-i fie urît". Sunt imagini de baladă voinicească. Aici Nechifor Lipan se întîlnește cu Ghiță Cătănuță, pregătit și el să înfrunte primejdii pe drumuri de codru.

Operația reconstituirilor are de cîștigat în direcția mioritismului, mai ales dacă îl introducem în rol și pe

Gheorghiţă, fiul lui Nechifor şi al Vitoriei. Două secvenţe narative mi se par de real interes. Prima ilustrează asemănarea de comportament voluntar dintre cei doi Gheorghiţă, tată şi fiu. Acesta îşi însoţeşte mama pe post de „braţ înarmat", gata să intervină la comandă. Aşa se dovedeşte apt de acţiune în preajma Dornelor, cînd le iese în cale un individ cam nesocotit la vorbe.

„Munteanca a bătut în grumazul calului cu capătul frîului şi a trecut repede înainte, cu obrazul întors spre Gheorghiţă şi lepădîndu-i o poruncă:

– Trage baltagul şi păleşte-l.

De glasul ei uscat şi otrăvit, atît feciorul cît şi străinul s-au spăimîntat. Gheorghiţă a pus mîna pe baltag".

A doua secvenţă este cu totul deosebită de prima. Ea dezvăluie capacitatea de reflexie şi de interiorizare a tînărului, încă neobişnuit cu partea accidentată a existenţei. Intrarea lui în rol se face cu încetineală. Dar, de la o vreme, simte că nu poate să rămînă străin de frămîntările sufleteşti ale Vitoriei, care sunt şi ale sale. „Ea băga de seamă truda şi foamea lui Gheorghiţă. Dar se făcea a nu pricepe tocmai bine. Grăbi cît putu spre Păltiniş, pe urmă spre Dîrmoxa, pe urmă spre Broşteni. Numai cînd vedea căluţii sfîrşiţi, se îndupleca să facă pentru dînşii popas. Acum începeau să ardă ochii ei şi să se stingă ai flăcăului. Caii ronţăiau cu mulţămire orzul, vîrîndu-şi adînc boturile în trăistile aninate pe după urechi; se scuturau, pufneau, aşteptau apa, ca să prindă în ei puterea pămîntului. Flăcăul începea să doarmă mai puţin şi să se tragă la faţă.

– Aşa îţi şade mai bine, îl încredinţă maică-sa, cu zîmbet răutăcios.

– S-or sfîrşi ele ş– acestea..., zise Gheorghiţă.

– Dragul mamii cărturar, îi întoarse cuvînt nevasta; se vede că mintea ta e-n cărţi şi-n slove. Mai bine ar fi să fie la tine în cap. Mănîncă zdravăn şi te întăreşte, nu atît pentru tine, cît pentru baltag.

– Adevărat este, mamă, că eu ceva nu înţeleg...".

Fără a intra în amănunte, putem presupune că Gheorghiţă reprezintă o interfaţă, încă neîmplinită, a tatălui său, acela

neînfricat, pregătit oricînd să pună mîna pe baltag; dar ne duce şi pe calea rezervată, destinal, păstorului mioritic. Avem de-a face cu trei ipostaze posibile ale unuia şi aceluiaşi personaj din mediul oieresc. După consumarea aventurii şi pedepsirea asasinilor, Gheorghiță se putea alege cu formula epitetică „cel cu baltagul", în loc de „cel cu căciula brumărie". Ultima i s-a cuvenit lui Lipan, om „lumit" şi în deplină putere. Din păcate, nu s-a bucurat nici de moarte vitejească de baladă, pe care ar fi întîmpinat-o fără discuţie, după datele pe care le deţinem, nici de moarte mioritică, asemenea păstorului prevenit despre uneltirile răufăcătorilor. „Condiţia morţii mioritice" este ca ea să fie anunţată de către o fiinţă atoateştiutoare, ca eroul să „ştie" pe ce cale să apuce şi cum să procedeze: să pună mîna pe baltag ori să se gîndească „împăcat şi tare" (Sadoveanu) la „mireasa lumii". Cu siguranţă, Nechifor Lipan, „cel cu căciula brumărie", ar fi ascultat de povaţa „mioarei năzdrăvane". Şi invers: să ni-l imaginăm pe baciul moldovean în ipostaza lui Nechifor sau a lui Gheorghiță.

4. Baltag după baltag

Altfel spus, toţi cei trei eroi de plai mioritic străbat, pînă la un anume punct, un scenariu comun. Se despart, o iau în direcţii diferite, după împrejurări lumeşti ori dictate de destin. Lectura paralelă a textelor orale şi a variantei scrise de Sadoveanu dezvăluie că Lipan, Gheorghiță-fiul şi Păstorul au parcurs un traseu comun, în înţeles geografic cutumiar şi comportamental, pînă la ivirea, sub semn declarat, a adversarilor, ca purtători de baltag şi de intenţii neconforme cu morala locului. Primii doi au dovedit-o faptic, fără umbră de îndoială: Lipan, mai experimentat, intra în rol din iniţiativă proprie, dar şi în chip exponenţial, ca un ortoman, ca unul care se credea mîndru şi cu răspundere faţă de sine şi faţă de propria breaslă; Gheorghiță trebuia îndemnat să facă faptă vitejească. Încă avea nevoie să observe ce se petrece în jurul său, să înveţe să judece lumea pe cont propriu. La rîndul său, Păstorul se încadrează şi el în acest

mod îndătinat de gîndire şi de mişcare. Se poate spune că lipsesc datele „concrete", expozeul de cuvinte. Ele există, numai că trebuie să ne deprindem a le descifra din formele de viaţă ale mocanilor. Păstorul a fost selectat, ca şi Nechifor Lipan, de mentalul colectiv, după aceeaşi tehnică a transformării numelui în renume, ca breasla să se poată raporta la reprezentanţi încercaţi şi exponenţiali. Aici se află materie de viaţă demnă de legendă eroică, însă anonimul n-a dorit s-o prelucreze în această direcţie. Constatăm, întemeiaţi pe text şi pe con– text, că Păstorul se situează mai curînd în apropierea lui Lipan decît a lui Gheorghiţă, acesta urmînd încă să ucenicească pînă la înţelegere şi înzdrăvenire; fie că îi va fi dat să uzeze de baltag, pentru a decide în conflicte lumeşti, fie că va fi pus în situaţia, peste puterile sale, să reziste sufleteşte la vestea morţii de nebiruit.

Rămîne să ne imaginăm despărţirea lui Nechifor Lipan de Păstorul din „baladă". Aici nu decid factori conjuncturali în înţelesul obişnuit al cuvîntului, ca oamenii să ştie din vreme cum să acţioneze, să pună mîna vitejeşte pe baltag ori să intre în dialog cu moartea, La drept vorbind, păgubitul a fost Nichifor Lipan. O spune şi femeia: „Ca şi cum întunericul care se iscase în ea avea să se deschidă, munteanca stătu aşteptînd şi cugetînd. Acuma vedea adevărat şi bine că vîntul a contenit. Căzuse jos, în vale, şi amuţise şi el. Semnul era vădit. Mai înainte nu putea trece. Trebuie să se întoarcă îndărăt. Nu avea în ea nici cea mai mică îndoială că, între cei doi, Nechifor nu se afla". Aşadar, după cum îşi cunoştea ea bărbatul, nu putea fi doborît decît prin vicleşug omenesc. Nechifor a fost „doborît", „ucis" în chip „mişelesc", pentru că nu i s-a „vestit" sfîrşitul prin nimic.

De preferat, aş zice, destinul Păstorului: el află ce i se pregăteşte pe cale suprafirească, de la „mioara năzdrăvană" şi, poate, totemică; deci are grija recuperării fiinţei şi menţinerii în totalul comunităţii „de aici" şi „de dincolo". Este un avantaj de care nu „beneficiază" Nechifor Lipan. Ba mai mult, victimei i se îngăduie să pună ordine în cele lumeşti, prin *testament*, să stea de vorbă, imaginar, cu ai săi. Pe lîngă asta, vestitoarea nu-l reţine pe erou de a pune mîna pe baltag. Se presupune că Păstorul era

pregătit pentru ambele situații. În rolul de „omul cu baltagul", l-am întrezărit deja în două ipostaze, în chip de Nechifor Lipan şi de Gheorghiță. Par roluri fictive, dar credibile, întrucît pot fi reconstituite punct cu punct ca fragmente autentice din viața oieritului.

Cealaltă secvență, şi ultima, se află tot în prelungirea altora anterioare. Ea face parte din acelaşi scenariu. Dacă dă impresia de inedit, şi aşa stau lucrurile, înseamnă că se cere a fi jucată, dar nu în regia mioarei, neliniştită şi înlăcrimată, ci a altei „femei", Vitoria, disperată şi răzbunătoare. Aici se află diferența de soartă dintre cei doi eroi ai oieritului, cel din *Baltagul* şi cel din *Mioriţa*: unul îşi joacă viața la vedere, celălalt, moartea. Punînd lucrurile cap la cap, constatăm că amîndoi erau pregătiți pentru ambele roluri, care, în fond, nu „diferă" unul de altul.

Se poate spune, şi pe drept cuvînt, că Păstorul deține un statut special, acela de „nelumit". De aici ar decurge dramatismul de excepție al năpăstuitului de soartă (ca să nu spun *destin*, cuvînt mai potrivit pentru tragicii greci şi, mai mult, pentru filosofia modernă, existențialistă), nevoit să întîmpine moartea prea devreme. Aşa şi este, dovadă că mentalul folcloric a încercat să găsească o soluție reparatorie, adică i s-a înscenat dalbului de pribeag o nuntă fictivă şi festivistă. Se alătură ambiguități meşteşugite şi convenții poetice, justificate fie de „specificul" textului folcloric (în cazul *Mioriței:* colind-bocet-cîntec-baladă, „amestec de genuri"), fie de exigențele construcției romaneşti (Sadoveanu). Anonimul a decis că este mai profitabil, pentru calitatea emoției şi sensibilizarea ascultătorului, să sacrifice un tînăr „încă nelumit". Găsim într-un cîntec:

„Viața omului,
Floarea cîmpului",

ca un elogiu adus plăpîndei ființe umane, hărăzite cu chip frumos şi cu daruri morale. Se continuă, dar în nota lamentației:

„Cîte flori sunt pe pămînt
Toate se trec în mormînt".

Paralelismul om-floare se perpetuează în ficțiune. Poezia nu întrece măsura elegiacului, întrucît priveşte existența în

cursivitatea ei, atîta cît îi este dat fiinţei: dacă a înflorit şi a rodit, urmează trecerea firească în ţărînă. Faptul aduce întristare, însă una stăpînită, temperată, chiar dacă se subînţelege despărţirea grea, cea de pe urmă. Împlinirea fiinţei ca floare-rod detensionează în mare parte starea emoţională a momentului final. Formulele consacrate în vorbirea curentă: „a murit în floarea vîrstei", „a murit în putere" („încă tînăr", „cu zile"), „ mai putea să trăiască"; sau: „l-a uitat Dumnezeu", „îl caută moartea pe-acasă" dau lămuriri în legătură cu starea emoţională provocată de venirea morţii.

Cînd omul se pierde „nelumit", adică în „floare" şi fără să rodească, asemenea Păstorului, durerea se naşte spontan şi în stare pură. Ea nu se restrînge numai la individ, nici chiar la grup, ci capătă înţeles universal şi coparticipativ:

„Pe mine m-or plînge
Cu lacrimi de sînge..."

Moartea nu vine doar să-şi facă o datorie funestă, dar necesară, pentru a se menţine în vigoare mitul „eternei cunoaşteri", ca în „Cîte flori sunt pe pămînt". Ea săvîrşeşte un act violent şi nedrept. În cîntecele ritualice, are parte numai de blesteme, singura formă de manifestare a fiinţei umane neputincioase. În celălalt caz, al lui Nechifor Lipan, omul a şi înflorit, a şi rodit. Este diferenţa secvenţială dintre cei doi, fiecare purtînd accentele dramaticului în latura proprie. Tot femeia ni se mărturiseşte, cu credinţa neclintită în obiceiurile îndătinate: „Căci eu, dragă cucoană Marie, am trăit pe lumea asta numai pentru omul acela al meu şi am fost mulţămită şi înflorită cu dînsul". Am putea continua: cu împăcare, adăugînd una dintre formulele înşiruite mai sus şi în asemănare cu situaţia din *Baltagul*: „a murit în putere". Asta înseamnă într-adevăr materie de roman, adică de mişcare epică viguroasă. Mihail Sadoveanu a înţeles acest aspect special, dictat de materia brută, de aceea l-a adaptat la condiţiile romanescului, ca lectorul să fie răsplătit îndeosebi cu emoţii estetice.

Pe scurt, ambii autori, şi anonimul, şi autorul *Baltagului*, au tratat cele două secvenţe din povestea mai complicată a morţii, ţinînd cont de natura datelor conflictuale şi de

prelucrarea lor în formă sensibilă. Moartea prematură şi năprasnică a nelumitului cere expresie liricizată, pătrunzătoare şi precis ritmată în stări emoţionale pure; nu improvizaţie uşoară şi jeluitoare de bocet profesionist, ci formă elaborată şi meditativă, ca lectorul să ia aminte, să se implice cu gravitate, dat fiind că întîlnirea cu moartea îl aşteaptă pe fiecare, mai devreme sau mai tîrziu. Graba ori întîrzierea indică accentele tensiunii momentului aşteptat. Cum am văzut, în privinţa lui Nechifor Lipan, timpul destinal nu lucrează în favoarea sa. De aceea autorul i-a înscenat un sfîrşit lamentabil: asasinatul mişelesc.

În schimb, Păstorul este plasat într-un cadru feeric, pentru a se crea iluzia postumităţii. În mediile tradiţionale nu se ţinea evidenţa celor fără familie, adică a singuraticilor, hoinarilor, declasaţilor, slujbaşilor. În această categorie intrau şi văduvele, şi copiii. Argatul Mitrea, aflat în simbria Lipanilor, trecea drept un individ „fără căpătîi", „fără stare". El nu este „gospodar", „cap de familie", drept urmare nu are trecere printre săteni. Chiar şi „hăituşca" de Minodora îşi permite să-l ironizeze. Este partea socială a problemei. Mitul se dovedeşte a fi generos în recuperări, iar Păstorul se bucură de statut reparator, atît în riturile funerare, cît şi în *Mioriţa.*

Recuperarea lui Nechifor Lipan, pentru a fi mai puţin „păgubit", se realizează credibil doar sub semnul convenţiei poetice. Omul şi-a găsit sfîrşitul într-o păpastie fioroasă, în desăvîrşită părăsire, sfîşiat de vietăţi ale pădurii. Priveliştе dezolantă: „Avînd buna încredinţare de ce putea fi acolo, Vitoria îşi adună cu palmele straiul în poala din faţă şi-şi dădu drumul alunecuş pe urmele băiatului. Cu tîmplele vîjîind răzbi în frîntura de mal, în lătratul ascuţit şi întărîtat al cîinelui. Gheorghiţă svîcnea în plîns cu ochii acoperiţi de cotul drept înălţat la frunte. Oase rupte, cu zvîrcurile umede, albeau ţărîna. Botforii, taşca, chimirul, căciula brumărie erau ale lui Nechifor. Era el acolo, însă împuţinat de dinţii fiarelor. Scheletul calului, curăţat de carne, sub tarniţă şi poclăzi, zăcea mai încolo.

Femeia răcni aprig:

– Gheorghiţă!

Flăcăul tresări şi se întoarse. Dar ea striga pe celălalt, pe mort. Îngenunchind cu grabă îi adună ciolanele şi-i deosebi lucrurile. Căpăţîna era spartă de baltag".

Scena, dar mai ales povestea vieţii lui Nechifor Lipan ajunsă aici, îndeamnă şi ea la meditaţie: iată un om falnic, în plină forţă şi în „floarea vîrstei", prăpădit năprasnic în moarte. Parcă recunoaştem una dintre legile clasice ale tragicului. Sadoveanu s-a întrecut pe sine în acest roman, cum de puţine ori i s-a întîmplat în prea întinsa-i operă, construind un text sobru, dens, plin de nerv. Îi reuşesc îndeosebi contrastele, ceea ce este ideal pentru acutizarea conflictului şi ritmarea tensiunii dramatice. Pe de o parte, se profilează chipul lui Nechifor Lipan, în măreţie de legendă, pe de alta, făptaşii meschini şi caricaturali. Dar să reţinem: întreaga problematică este transferată în plan moral şi religios. Întrucît moartea a fost provocată în împrejurări devenite publice, era firesc şi necesar ca făptaşii să-şi primească pedeapsa. Sentinţa nu se aplică potrivit codului penal. Vitoria Lipan s-a decis pentru o formulă în stil păstoresc şi nimic şi nimeni n-a putut s-o oprească din cale. Aceasta, mai ales, pentru că Gheorghiţă al ei, cel de inimă, nu s-a bucurat de şansa de a-i înfrunta pe vinovaţi vitejeşte, cum i-ar fi stat în putinţă.

Aşadar, baltag după baltag.

Ca o concluzie: mioritismul – o metafizică a morții

În istoria exegezelor mioritice s-au produs mai multe direcţii de cercetare, fiecare intenţionînd să lămurească „esenţa" şi să descopere „geneza", adică secvenţa de timp şi, totodată, mediul socio-profesional în care a apărut şi s-a dezvoltat dramatica şi enigmatica poveste a Păstorului. Cînd esenţa a fost căutată în geneză, cercetarea a căpătat caracter limitativ şi absolutizant. De pildă, direcţia socio – etnografică reprezentată de nume de marcă (C. Brăiloiu, Ion Muşlea), a susţinut să semnificaţia poemei ar decurge din obiceiurile de înmormîntare; mai precis, din reprezentările terifiante despre strigoi asociate cu legea, prescrisă în tradiţie, cum că tînărului nelumit i se înscenează o festivitate alegorică de tipul moartea-nuntă.

Există argumente pentru ambele aspecte, însă problema nu mi se pare bine pusă, din două motive. Se apelează la exemplificări dintr-un domeniu marginal şi pragmatic: riturile de înmormîntare transmutate esenţial întru edificarea fiinţei. Fenomenul face transparent zidul dintre viaţă şi moarte, în baza unor experienţe dramatice, pe care încerc s-o denumesc: *mioritismul ca mod de existenţă.* Aşadar, „mioritismul", semn al comuniunii viaţă-moarte, depăşeşte sfera păstoritului şi a cîntecului epic prea adesea invocat, de aceea am citat în mai multe rînduri, ca ilustrare, seria de formule paremiologice: „Vai de nuntă fără plîns şi de moarte fără rîs"/ „Vai de moarte fără rîs şi de nuntă fără plîns". În ambele cazuri, *rîsul-plînsul* (nunta-moartea, aşadar, elementele constitutive ale celebrei alegorii), se redimensionează în topografia spiritului.

Apoi, deplasîndu-se atenţia asupra credinţelor superstiţioase, se ajunge la denaturarea problemei, cu prelungiri nedorite în viaţa contemporană, desprinsă de tradiţie. Frica de

moarte îşi face loc într-un mod tensionat şi anxios doar în legendele neritualizate despre strigoi, singura raţiune de a exista a acestei categorii folclorice. În schimb, intră în surdină în balade şi în colinde. În bocete, precumpăneşte îndurerarea firească a celui care pleacă „dincolo", prin glasul celor rămaşi în viaţă. Nota distinctivă a formelor „de trecere" rămîne aceea de a atenua dramatismul momentului şi, mai mult decît atît, starea de frică în faţa morţii. Legendele despre strigoi sunt forme „de trecere" neîmplinite. Ele îndeplinesc funcţie didactică, pledînd pentru respectarea îndătinată a ceremonialului funerar în totalitatea lui. Cît priveşte „vina" transformată în „frică" a celor rămaşi în viaţă, ea se plasează într-o sferă colaterală, fără putinţa rezolvării: nici a „esenţei", nici a „genezei".

Se cuvine făcută distincţie între modul cum întîmpină moartea cel marcat de destin să i se curme firul existenţei pămîntești la un anume soroc şi ceilalţi, rămaşi „dincoace", avînd obligaţia de a conserva memoria dispărutului. Primul mod este reprezentat în oralitate de imaginea convenţională a păstorului, interpretată în mai multe chipuri. Interesează aici măsura în care el se dovedeşte a fi conştient de iminenţa morţii şi are puterea sufletească (dobîndită şi transmisă din generaţie în generaţie) s-o întîmpine, cum am mai spus, împăcat şi liniştit, deci cu bărbăţie. Nu cade din condiţia de om, din contra, depăşeşte limita comună şi devine un model de comportament „eroic" pentru colectivitate. În logica desfăşurării dramei, nu există decît un obiect al ripostei, moartea, pe care, însă, Păstorul este pregătit s-o întîmpine „fără teamă". Criticii i-au reproşat post-festum gînditorului anonim, mult mai inspirat, în fond, şi mai înţelept, că şi-a condamnat eroul la pasivitate, că a nesocotit, din neştiinţă şi cu naivitate, statutul omului de acţiune în orice împrejurare. S-a trecut prea uşor peste specificul confruntării, de mare şi profundă semnificaţie umană între om şi destin, de natură spirituală, nu economică, aşa cum s-a pretins, date fiind versurile:

„Că-i mai ortoman
Ş-are oi mai multe...".

Schimbarea direcției conflictuale într-o competiție de interese personale ar fi dus la denaturarea totală a fondului mioritic. Să reținem o afirmație lămuritoare a lui Eugen Lovinescu, unul dintre marii admiratori ai poemei: „Dacă ar fi pus mîna pe baltag, pe lîngă milioanele dispărute fără urmă în noaptea timpului, s-ar mai fi pierdut încă un cioban". *Miorița* ar fi devenit, poate, altă baladă eroică din folclorul românesc, iar păstorul, un șablon literar, dacă s-ar fi dovedit bun mînuitor de baltag.

Mai este invocată cunoscuta teză a lui Emil Cioran din *Schimbarea la față a României*: ce au făcut românii timp de două mii de ani? se întreabă autorul cuprins de îndurerare și de mînie, dar într-un limbaj seducător și incifrat în paradoxuri, decriptabile, de fapt, într-un context mai special. Într-adevăr, „ce au făcut" (?), ne putem întreba și noi astăzi și ne vom întreba mereu. În ce mă privește, cred că nu există decît un răspuns serios, care ne face cinste: românii au cîntat în versul sublim al capodoperei mitul existenței (*Miorița*), ca și pe acela al întemeierii – creației (*Meșterul Manole*). Dreptul la existență, ne învață tradiția românească, nu se cîștigă doar prin arme, ci și prin bătălia necurmată pentru instaurarea valorilor umane. „A intra în istorie" prin violență nu este în firea românilor; nici nu cred că trebuie găsită aici o deficiență. La drept vorbind, cu ce ar trebui să începem pentru ieșirea din „visarea mioritică" și pentru a produce cutremure în istorie? Cu minoritățile de pe propriul teritoriu? Cu statele mai mici din împrejurimi, după proverbul „peștele mare îl înghite pe cel mic", infirmat atît de Biblie cît și de întreaga noastră gîndire tradițională, prin definiție creștină și umanitaristă?

Mai plauzibilă se arată (în abordarea *Mioriței*) direcția literar-estetică și, în prelungire, filosofică, asumată de-a lungul mai multor decenii de cărturari ca Vasile Alecsandri, Dan Botta, Lucian Blaga, Mircea Eliade. Ei au rămas în cadrele stricte ale textului ca fenomen de invenție artistică și de meditație existențialistă, ontologică și nu s-au aventurat în presupoziții fără temeiuri plauzibile. Au avut convingerea că poema, creație orală la origine, se comportă asemenea oricărei compoziții de

valoare şi-şi dovedeşte disponibilitatea de a fi analizată cu mijloacele şi tehnicile retoricii savante. Demersul axiologic şi literar permite lămurirea multor compartimente formale şi de fond, structura de gen înainte de toate şi suportul ideatic al alegoriei moartea-nuntă. Cînd se spune: *Mioriţa* este o baladă, formularea ţine de domeniul judecăţii obiective. Dar există şi o restricţie. Ideea s-a repetat atît de des şi de mult, încît, obişnuindu-ne, o critică restauratoare pare să nu mai aibă sens. Sadoveanu a definit compoziţia ca fiind o „imposibilă îmbinare de genuri". Într-adevăr, aici nu se poate distinge cu claritate elementul epic de cel liric, nici dacă (şi în ce măsură) unul prevalează asupra celuilalt. Într-o tipologie folclorică pe genuri şi specii, *Mioriţa* se află în situaţia paradoxală de a nu-şi găsi loc: nici în genul epic, întrucît îi lipseşte avîntul narativ (care, de regulă, configurează şi justifică această realitate poetică), deşi se recunosc unele secvenţe povestite; nici în lirică, datorită îngrădirilor baladeşti, cu tot cu tonalităţile acute, uneori de doină, alteori de bocet şi de colind. Pentru evitarea acestei situaţii dilematice, difuze, mai potrivit mi se pare să se utilizeze termenul de *poemă* decît cel de *baladă*. Structura complexă şi „îmbinarea imposibilă" de genuri asigură unicitate textului şi îl ridică la înălţimea capodoperei.

Îmbinarea presupune un efort creator „exemplar", în accepţiunea kantiană a termenului, realizabil de o personalitate genială. Nicăieri în folclorul românesc (dacă nu şi în cel universal), nu mai întîlnim o situaţie asemănătoare. Şi nu este singura surpriză destinată să contureze liniile capodoperei. „Îmbinarea imposibilă" se prezintă asemenea unui soclu pe care se află montată o serie de „bijuterii" poetice de o pronunţată individualitate. Oriunde, în compartimentele oralităţii, ne întîmpină alegoria moartea-nuntă, portretul idealizat, portretul alegorizat al unui chip uman, dipticul de metafore-catareze, recunoaştem probabila lor provenienţă: cea mioritică.

Pe scurt, ca să ne oprim doar la evocarea a două direcţii, literar-estetică şi ontologică, să constatăm că cercetarea mioritică se află într-un oarecare impas. Şi, ca în orice asemenea situaţie cînd se vorbeşte în ultima vreme despre *Mioriţa*, se

repetă peste măsură lucruri arhicunoscute sau se lansează „opinii” cu intenţii minimalizatoare, din rea-voinţă ori din nepricepere. Pentru depăşirea acestui moment critic, sunt necesare operaţii metodologice, cu scopul de a deschide noi perspective discuţiilor. Trebuie să se renunţe la prejudecata că fiecare direcţie în parte a pus punctul pe **i** în înţelegerea poemei. Faptul îi pune în gratuită divergenţă pe folclorişti, adoptînd poziţii partizanale, iar pe cititorii obişnuiţi îi aruncă într-o mare derută; ceea ce înseamnă opacizarea cunoaşterii, şi într-o parte, şi în cealaltă. Iată cîteva aspecte metodologice:

1. Adevărul gol-goluţ este că mai fiecare direcţie din cercetarea tradiţională şi-a dovedit utilitatea pînă la o margine a adevărului. Folcloriştii (-literaţi) de profesie, începînd cu Dimitrie Caracostea, au pus în evidenţă faptul că *Mioriţa* reprezintă, prin numărul mare de variante, de motive şi de tipuri, un „complex cultural” („complexul *Mioriţa*”), de vechime multiseculară şi cunoscut, deopotrivă, pe toată întinderea spaţiului limbii române, asemenea cuvintelor din lexicul principal: *casă, familie, mamă, frate, pîine, ţară, cer, soare.* A fost asigurată abordarea pluridisciplinară a textului, căpătînd drept de omologare (şi nu de excludere) orice informaţie ştiinţifică, indiferent din ce domeniu ar proveni. Importantă mi se pare acumularea acestor date şi mai ales sintetizarea lor, în aşa fel încît cercetarea să nu pară limitată la aspectul pur etnografic, folcloristic, literar, istorist, etc. Toate pot fi cuprinse într-o sinteză superioară, reprezentînd „esenţa”, chipul de profunzime al poemei, cel pe care îl caută, cu vagi presupoziţii, fiecare cercetător în parte.

2. Nu este suficient să gîndim în spiritul interdisciplinarităţii, pentru a ne asigura de înţelegerea „deschisă” asupra poemei. Aceasta riscă oricînd să devină o operaţie mecanică, de simplă alăturare şi nu de coordonare; de multiplicare şi nu de sintetizare. Pornesc de la următoarea teză: *Mioriţa,* se pare, a devenit, în evoluţia ei istorică, *un sistem de texte integrate şi transparente.* Termenii *integrare* şi *transparenţă* indică direcţia unor procese de facere şi de prefacere care au avut loc în viaţa textului. De aceea nu este

posibilă radiografierea matematică a celui „mai vechi" tip de text şi nici nu poate fi precizată natura lui iniţială: pur etnografică, pur mitologică, pur religioasă (ritualistică, superstiţioasă), pur literară, aşa cum a încercat să arate fiecare, operînd pe parcela proprie. De fapt, nici nu mi se pare că faptul ar fi decisiv pentru cunoaşterea problemei în esenţa şi în generalitatea ei.

3. Probabil că „primul" text le purta pe toate celelalte în forme latente. Dacă pe parcurs s-a ivit un element nou, dar prefigurat în germene, el a putut să coexiste cu altul „mai vechi". Şi într-o parte şi în alta, s-a produs fenomenul de *transparenţă,* în sensul că unul şi-a atenuat anumite aspecte mai tranşante, devenite „inactuale" (spre exemplu, moldoveanul urmează a fi ucis din motive difuze, poate „economice", nu ritualistice), în vreme ce al doilea şi-a permis o modelare mai corespunzătoare. Transparenţa se reafirmă ori de cîte ori este nevoie, astfel că nimic nu se pierde din istoria semantică a *Mioriţei*, realitatea fiind favorizată de (şi întrezărită în) *corpus*-ul de variante.

4. Se poate ca un anume sens să apară mai accentuat într-o anume variantă în raport cu alta. De aceea transparenţa se cuvine căutată nu numai în interiorul unui text determinat, ci şi prin relaţie cu altul, aparent nesemnificativ, pe cale comparativă. Se confirmă legea „mutaţiei ontologice" despre care vorbeşte Eliade. Autorul susţine cu argumente plauzibile că totdeauna cînd are loc o revoluţie în cultura tradiţională (spre exemplu, apariţia agriculturii, cunoaşterea prelucrării metalelor, descoperirea virtuţilor terapeutice ale plantelor) noua mitologie se pune de acord cu cea veche, resemantizîndu-şi tehnicile şi limbajele. Astfel, elementele de cultură, indiferent de aspectele particulare: mitologic, etnografic, literar, estetico-filosofic, situîndu-se „la acelaşi nivel ontologic", se contemporaneizează, îşi devin corespondente. Dacă le recunoaştem clandestinitatea esoterică şi îndepărtat-varuniană, unde e cazul, nu trebuie să le negăm disponibilitatea spre o hermeneutică riguroasă în planul simetriilor cosmice. „Maica bătrînă", personaj baladesc de „curte feudală" devine cosemantic cu Magna Mater şi cu Maica Domnului prin lamentaţiile prilejuite de pierderea fiului, ucis ca Om, ca ostaş, ca pelerin ori ca „plantă". Datorită

polisemantismului mitologic, trăsăturile personajului îşi incifrează înţelesurile locale (mitul vegetaţiei, povestea ciobanului, a ostaşului) şi se universalizează: mama ce-şi caută fiul pierdut în urma unei întîmplări năprasnice.

Suntem în măsură să definim *Mioriţa* în două moduri. Este vorba de un mod istorico-structural: *sistem de texte integrate şi transparente* şi de altul tipologic, *poemă* ce se caracterizează printr-o *imposibilă şi paradoxală îmbinare de genuri*. Lor li se poate adăuga încă o încercare de definire, dictată de statutul oralităţii şi de mentalul colectiv: *Mioriţa* este o capodoperă ce realizează în imagini sensibile şi dramatice o viziune epopeică şi destinală asupra existenţei. Aici se impun atenţiei şi se presupun trei termeni tehnici şi, mai ales, prestigioşi care necesită scurte lămuriri, în măsura în care îndreaptă atenţia în direcţie axiologică. Ei se contopesc în conceptul de capodoperă. Aşadar, prin capodoperă se înţelege o creaţie *unică*, *exemplară* şi de *tip genial* (Im. Kant), ce-şi justifică fiinţarea prin propriile ei reguli. Formele sensibile se bucură de prestigiul unicităţii: viziunea sofianică transpusă în metafore paradisiace; modelul ideal de frumuseţe al păstorului realizat prin imagini „imposibile” („Perişorul lui, peana corbului,/ Mustăcioara lui, spicul grîului”); alegoria moartea-nuntă, constituită dintr-o formă poetică „răsturnată”; eroismul gîndirii, adică „seninătatea abstractă” în faţa morţii. Ne aflăm, deci, într-un spaţiu al paradoxurilor, specific doar capodoperei.

Spunînd că *Mioriţa* este o epopee, riscăm să recurgem la vocabularul romanticilor. Şi Al. Russo şi Vasile Alecsandri au apreciat-o în aceiaşi termeni. Nu căutăm înţelesuri homeriene, dar tindem spre o lărgire semantică a cuvîntului epopee, în funcţie de materialul românesc şi de situarea lui în oralitate. Şi iată cum: *Mioriţa* s-a întrupat, literar şi muzical vorbind, într-un număr de peste 1500 de variante, cunoscute pe întreg teritoriul carpato-danubian şi nistriano-pontic. Aşadar, să reţinem: *Iliada*, ca formă închisă, aşa cum s-a transmis în lumea civilizată, prin scriere, a circulat, mai întîi, în toată Helada, pînă a căpătat o redactare definitivă; *Mioriţa*, formă deschisă şi fărîmiţată în „variante”, s-a răspîndit în vechime ca şi „astăzi”, fără nici o

îngrădire. Poate nici o „epopee" din lume nu s-a bucurat de un asemenea statut prestigios în oralitate: de a modela întreaga etnie şi de a continua să viețuiască în mod real, ca manifestare poetică mereu actualizată. Tocmai de aceea poema nu se reduce la descrierea etnografică a păstoritului şi nici la un asasinat aventurier, cum şi-a închipuit G. Călinescu, deşi i se găseşte locul printre „miturile fundamentale". Mediul agro-păstoresc reprezintă doar cadrul „fizic" al unei problematici complexe, după cum Shakespeare a avut nevoie, pentru *Hamlet,* de ceaţa daneză. În asemenea condiţii (de ceaţă, de păstorit şi pot fi invocate încă multe altele de acest fel), personajele, înălţîndu-se printr-un eroic efort de voinţă, au de înfruntat cumplite realităţi spirituale, general-umane, ce definesc existenţa lor tragică. Cînd i se vorbeşte despre moarte, păstorul nu se gîndeşte la sine. Cum s-a mai observat, dacă ar fi procedat astfel, ar fi transformat moartea, dintr– o problemă gravă şi de interes universal, într-un accident rezolvabil prin baltag. Cine ridică baltagul nu rezolvă nici problema morţii sale, nici a altora, ci o permanentizează. Eroul a ales, în locul violenţei, curajul întrebării. Nici mioara oraculară nu-l sfătuieşte altfel pe ocrotitorul său. Iar întrebarea este, prin definiţie, filosofică şi destinală.

Deţinem datele unei înţelegeri cuprinzătoare şi esenţiale: epopee păstorească? cîntec liric din epoca geto-dacă ori daco-romană? frică de strigoi? colind-baladă-bocet? Toate acestea la un loc şi mai mult decît atît. Dacă operăm din definiţie în definiţie, *Mioriţa* întruchipează, în ultimă instanţă, *o metafizică a morţii* . Să nu ne oprim la suprafaţa lucrurilor înfăţişate. Avem de-a face cu o multitudine de pretexte care ţin de tehnica limbajului în asociere cu parcursul suitor al gîndirii, aşa cum se întîmplă în orice domeniu al artei, indiferent de oralitate sau de cultura alfabetă, savantă. Problematica ce interesează înainte de toate priveşte tipul de metafizică la care aspiră poema românească. Orice moarte presupune o metafizică, în măsura în care este şi „experimentată", pe o treaptă culturală distinctă. Înălţarea în cultură este însoţită de diferenţieri calitative, de substanţă în ideologia morţii. Se cunosc cazuri în care reperele fundamentale, integrarea în cosmicitate, iluzia întîlnirii cu fiinţe

tutelare şi divine, mîntuirea şi libertatea spiritului, nu reuşesc să se desprindă de materialitatea unor experienţe arhaice nemijlocite. La prima vedere, se pare că aşa ar sta lucrurile şi cu păstorul mioritic. El doreşte să fie depus în apropierea stînii, pentru a continua şi „dincolo" un mod de viaţă asemănător cu cel al existenţei încarnate. S-a văzut „dragostea" omului pentru munca şi uneltele sale (se riscă aici o simplificare, o îngustare, o retardare), un tip de gîndire obiectuală „specific" oralităţii, după care lumea ideilor nu s-ar pune în mişcare decît prin manevrarea directă şi condiţionată a lucrurilor. Doar dacă dăm relaţiei lucru-cuvînt o accepţiune modernă (, Wittgenstein, Noica), „lucrul" reprezintă începutul şi sfîrşitul cunoaşterii înseşi. Este cunoaşterea în esenţialitatea sa. Intenţia păstorului nu are un sens limitat, subsumat breslei şi oralităţii, ci unul destinal, raportabil, e drept, la comportamentele mitice. Asemenea oricărui ins din marea colectivitate care poartă pe umeri povara universală a tradiţiei, el respectă consensul secolelor, acela de a se retrage cu „nostalgie" în cosmicitate, de a redeveni congener cu elementele, punct de plecare al tuturor renaşterilor.

Integrarea în cosmicitate (pentru omul şcolit prin carte, supravieţuire iluzorie în cultură, în lumea ideilor, în istorie), deci suportul metafizic al morţii păstorului, are mai multe cote de înţeles, cum spuneam, dezvăluind interesul teoretic acut al problemei. Să ne oprim asupra aspectului-pretextului etnografic amintit, din fondul precreştin, anume dorinţa eroului de a fi îngropat „în dosul stînii". Poate fi identificat eminescianul *aproapele-departele* din *Mai am un singur dor*. Integrarea în topografia mitică şi intelectualizată de data aceasta are un cuprins ambivalent: insul se închipuie *departe* şi totuşi *aproape*, datorită condiţiei sale ubicue. Nu poate fi vorba în nici un caz de o gîndire simplistă şi obiectuală, de vreme ce *departele* este în acelaşi timp echivalent cu *aproapele.* Obiectele şi-au pierdut fizicalitatea şi-şi reclamă prezenţa în transfenomenalitate. În aceeaşi perspectivă, cosmosul „dalbului de pribeag" cuprinde deodată lumea „văzutelor" şi „nevăzutelor", pentru că, experimentînd „marea trecere", călătorul îşi însuşeşte o viziune

unitară şi generală asupra existenţei. Sintagma reziduală „să-mi aud cîinii" se vrea receptată la modul convenţional, nu cum ne-o sugerează vorbirea cotidiană, ea aflîndu-se printre limbajele speciale. Dat fiind că insul este plasat într-o ritmică universală şi cosmică, are investitura de a veghea asupra necuprinsului, figurat prin cele două segmente ale *realului*: lumea „de dincoace" şi lumea „de dincolo". Această viziune integratoare şi responsabilă caracterizează gîndirea tradiţională în metafizica ei ingenuă. Se cunosc sentinţe orale, ca de pildă: „o viaţă are omul şi cu moartea, două", în care segmentele amintite ale existenţei sunt sigur corespondente; mai mult, interşanjabile. Experimentînd „marea trecere", omul le unifică într-un tot existenţial şi le imprimă o direcţie spre fericire, adică spre escaton.

Funcţia responsabilă a păstorului situat în post-mortem la nivelul cosmic a *aproape-departelui* presupune şi alte semne întru înţelegere. Eroul vine dintr-un străvechi fond mitic, de natură varuniană, dominat de Magna Mater, potrivit căruia existenţa ar fi o curgere fantastică şi mirifică de bogăţii. Ele dau impresia de corn al abundenţei, supravegheat de fiinţe divine şi binevoitoare. Multe colinde şi basme sunt consonante cu această viziune paradisiacă. Citim în colinde mitologice cu fond precreştin:

„Sub cearcănul lunii ei,
Viţa-i verde iedera!
Trec pluguri negre cu boi,
Ciopoare dalbe de oi,
Viţa-i verde iedera!".

Sau:
„Ia sculaţi, sculaţi,
Voi boieri bogaţi,
De mi vă uitaţi,
Pe-o gură de vale,
Vouă vi se pare
Tot soare răsare.
Ci vouă vă vine

Tot cirezi de vaci...".

Exemplele dezvăluie un imaginar mioritic: *cearcănul lunii, gura de vale, plaiul* sunt unite şi sacralizate prin aceeaşi viziune sofianică. În această curgere misterică de lume şi de lumi infinite, nimic nu se pierde, totul e în devenire, în rotire. Orice accident, de tipul asasinatului mioritic să spunem, angajează totalul, impune presant valorizarea şi re-valorizarea existentului. Ce i se întîmplă unuia îi angajează pe toţi în marea mişcare cosmică. Dacă are loc un sacrificiu sîngeros, o ruptură, *ordinea* trebuie restabilită în ritmul îndătinat al misterelor. Moartea nu este, deci, *închidere*, de unde şi participarea cosmică la festivitatea nunţii, care poate fi proiecţia, din oglindă, a celeilalte festivităţi, moartea.

Aceeaşi viziune perspectivistică se înscrie şi în plan mitico-estetic. În faţa Păstorului nu se află un abis existenţial care să-l angoaseze, ci o lume mirifică, incitatoare. Drept urmare, moartea nu– şi arată chipul hidos şi înfricoşător. Simbolul „facla întoarsă" incifrează şi ascunde sensul dramatic al funerarului. Imaginea tînărului condus de faclă dă impresia de „curgere", amestecîndu-se cu alte imagini, indistincte, fără adresă precisă: la „viaţă" ori la „moarte". Firește, simbolul „facla întoarsă" (onirismul scoate la iveală şi altele), cînd se arată (şi cui i se arată) avertizează asupra sensului special al existenţei, fără accente dramatice. I s-a arătat, ca „vestire", şi Păstorului. Eroul l-a descifrat cu luciditate, ca orice ins cultivat prin tradiţie, înţelegîndu-i semnificaţia înaltă.

Viziunea perspectivistică, momentul feeric al trecerii (mutaţia ontologică nuntă-moarte) şi imaginea estetizată a morţii exclud imaginarul terifiant şi teama. Iluzia integrării în cosmicitate nu se poate concepe sub presiunea strivitoare a unui ecran sumbru. Este drept că momentul trecerii presupune un ritual complex, avînd multe etape în anterioritate, cu caracter iniţiatic, pregătitor, care să asigure transformarea liturgică a fiinţei, înseninarea finală. Cărţile morţilor cele mai cunoscute, tibetană şi egipteană, sunt axate tocmai pe această idee a eliberării neofitului de frică, a integrării voluntare, curajoase. Şi

Mioriţa reprezintă o „carte jucată" a morţii, o punere în scenă; şi ea tratează moartea resurecţională prin asumare şi jertfă.

Frica nu este creatoare, numai curajul, fapta. Ea imolează fiinţa, nu o „salvează". În legătură cu Mănăstirea de pe Argeş spunem, după Mircea Eliade, că noua construcţie a căpătat suflet prin sacrificiu sîngeros şi voluntar, fiind omologată astfel, în plan cosmic, drept *axis mundi*. Condiţia a fost ca jertfa să-şi mute sensul ontologic de la *dramă* la *joc*, aşa cum s-a fixat în varianta românească. Neparticiparea voluntară a Anei ar fi zădărnicit construcţia, iar îngroparea în zid, cu plîns şi blestem, ar fi însemnat *închidere*. Nici în *Mioriţa* sacrificiul nu trebuia să pară sîngeros şi dramatic. Aici nu este vorba de construcţie în piatră, ci de o *re-construcţie* în spirit, anume de re-facere a fiinţei umane înseşi, ameninţată cu surparea datorită fricii demolatoare ce zace în adîncuri. Frica trebuia învinsă printr-un eroism al faptei, de care s-a dovedit a fi vrednic un adevărat *aristos* (Duiliu Zamfirescu). Este un eroism al gîndului (nu al muşchiului), rezultat din înseşi înfruntarea morţii atotbiruitoare.

Bibliografie

1. Texte poetice

Alecsandri, Vasile, *Poezii populare ale românilor*. Ediție îngrijită de D. Murărașu. Editura Minerva, București, 1973

Amzulescu Al. I., *Balade populare românești*, III. Introducere. Indice tematic. Antologie. „Ediții critice de folclor". Genuri. Editura pentru Literatură, București, 1964

Drăgoi Sabin, *303 colinde cu text și melodie*. Scrisul Românesc, Craiova, 1931

Fochi Adrian, *Mioriția*. Tipologie. Circulație. Geneză. Texte. Cu un studiu introductiv de Pavel Apostol. Editura Academiei, 1964

Folclor din Oltenia și Muntenia. Texte din colecții inedite, V. Ediție de Iordan Datcu. Editura Minerva, București, 1970

La luncile soarelui. Antologie a colindelor laice. Ediție îngrijită și prefațată de Monica Brătulescu. Editura pentru Literatură, București, 1964

Lönnrot Elias, *Kalevala*. Epopee populară finlandeză. Prefață și note de Iulian Vesper. Editura pentru Literatură, București, 1964

Mioriția. La Dacoromâni și Aromâni (Trexte folclorice). Ediție îngrijită de Nicolae Saramandu. Prefață de Emilia Șt. Milicescu. Editura Minerva, București, 1992

Mohanu, *Fîntîna dorului.* Poezii populare din Țara Loviștei. Editura Minerva, București, 1975

Viciu Alexandru, *Colinde din Ardeal.* Librăriile Socec și Sfetea, București-Leipzig, 1914

2. Studii

A.Volume

Brăiloiu, Constantin, *Opere*, 1. Traducere și prefață de Emilia Comișel. Editura Muzicală, București, 1967

Cartea morților egipteni. Papirusul Ani. Ediția a II-a revăzută și adăugită. Traducere, Note și note introductive de Maria Genescu. Editura Herald, București, 2007

Comișel, Emilia, *Studii de etnomuzicologie*. Vol. 1, 2. Editura Muzicală, București, 1986, 1992.

Cultură şi filozofie indiană în texte. Traducere din limba sanscrită de Theofil Simenschy. Ediţie îngrijită, Cuvînt înainte şi note de Cicerone Poghirc. Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1978

Cuceu, Ion şi Maria Cuceu, *Vechi obiceiuri agrare româneşti.* Editura Minerva, Bucureşti, 1988

Eliade, Mircea, *Jurnal*, I (1941-1962). Ediţie îngrijită de Mircea Handoca. Humanitas, Bucureşti, 1993

Giurescu, C. Constantin, *Istoria pescuitului şi pisciculturii la români*. Vol. I. Editura Academiei, Bucureşti, 1964

Gîndirea hitită în texte. Studiu introductiv, Traducere, notiţe introductive şi note de Athanasie Negoiţă. Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1980

Kramer, S. N, *Istoria începe la Sumer*. Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1962

Lipin, L. şi A. Belov, *Cărţile de lut*. Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1960

March Jenny, *Mituri clasice*. Tradeucede de Stelu-Cristian Fulaş. Editura lider, Bubureşti, 2010

Matie, M. E., *Miturile Egiptului antic*. Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1960

Pop, Mihai, *Obiceiuri tradiţionale româneşti*. Ediţie revăzută şi prefaţată de Rodica Zane. Editura Univers, Bucureşti, 1999

Publius Ovidius Naso, *Metamorfoze*. Traducere de Ion Florescu. Ediţie îngrijită de Dorin Onofrei. Editura Gunivas, Chişinău, 2009

Plutarh, *Despre Isis şi Osiris*. Traducere, Cuvînt înainte şi Note de Maria Genescu. Editura Herald, Bucureşti, 2006

Tăbliţele de argilă. Scrieri din Orientul antic. Traducere şi note de Constantin Daniel şi Ion Acsan. Editura Minerva, Bucureşti, 1981

B. Articole

Chiţimia, Silvia, *De la Calea lactee la fîntîna cu lapte*. Laptele ca aliment şi element ceremonial. Revista „Datina"– Constanţa, 2oo3 (nr. 30)

Rădulescu, Nicolae, *Lazăr, o versiune românească a eroului vegetaţional*. Revista de Etnografie şi Folclor, 1966, nr. 4

Eliade Mircea, *Un amănunt din Parsifal*. Revista Fundaţiilor Regale, 1938, nr. 2 (Februarie)

ADDENDA

1. Exegeze

Gîndirea oficială, căzută în patima ideologizării şi a intereselor de grup, poartă război cu capodopera. Faptul decurge din confuzia regretabilă a valorilor, fenomen provocat cu intenţie în modernitate şi, mai cu seamă, în postmodernism, din dorinţa unui grup restrîns şi potentat de a impune dictatul şi canonul în viaţa culturală. Este îndepărtată, astfel, judecata responsabilă, necesară şi vitală. Ies din canon criteriile obiective de valorizare, ideea de creaţie autentică şi perenă, singura în măsură să arate calitatea omului şi să apropie generaţiile de peste secole, nu să le dezbine; conceptele de *adevăr, bine, frumos*, unite glorios în *tripticul axiologic fundamental*, toate acestea sunt împinse spre groapa comună. Omului de geniu i se rezervă locul „în debara". Homer, Ovidiu, Cervantes, Goethe lipsesc, uneori, din manualele şcolare, sub pretexte puerile; ca şi Eschil, Shakespeare, Ibsen, Caragiale, de pe scenele teatrelor naţionale.

Dar capodopera se apără singură, rămînînd neclintită în propria-i constelaţie şi familie de valori de tip calitativ. Dacă se pretextează cu inconştienţă că *Iliada* nu mai este înţeleasă astăzi, că romanul lui Balzac nu mai prezintă „interes", că poezia lui Villon ori a lui Baudelaire nu mai atrage tînăra generaţie, „vina" n– o poartă autorii clasici.

Este şi cazul *Mioriţei*. Împotriva campaniei de denigrare, iniţiată de „sus", din cercuri obscure, pornită în anii de demolare postdecembristă, făţişă, sistematică, îndîrjită, lectorii de bună credinţă ca şi cercetătorii de profesie, slujitori ai adevărului şi ai valorilor consacrate, nu s-au lăsat antrenaţi în jocul propagandei mincinoase. Permanent, s-au aflat în contrareplică, utilizînd argumente temeinice, de nivel şi imbatabile. O privire atentă asupra

vieţii literare din ultimele două decenii dezvăluie realitatea că *Mioriţa* i-a preocupat pe specialiştii de autoritate într-o manieră mult mai susţinută decît în orice perioadă din istoria acestei capodopere şi cu rezultate remarcabile. Este o veritabilă critică a criticii, echilibrată, fără părtinire, care pune în situaţie ridicolă retorica răutăcioasă şi complet necredibilă a adversarilor. Ca ilustrare, am selectat trei cronici, dintr-un număr mai mare, consacrate unor cărţi recent apărute pe tema în discuţie şi publicate la rubrica mea din revista „Convorbiri literare", intitulată „Cartea de etnologie". Este conţinutul paginilor ce urmează.

A. O nouă exegeză a Mioriţei

Mioriţei i se consacră mereu studii de valoare, împotriva tendinţei de ultimă oră de a se acorda culturilor prealfabete consultaţie minoră, chiar depreciativă. Se dovedeşte că, în „conflictul civilizaţiilor", aprins dramatic în lumea contemporană, realitatea gravă a morţii, asumată curajos de păstorul carpatic, gînditor şi artist anonim, se menţine fără a se eroda o clipă ca interes tematic şi ca meditaţie filosofică. Pare că începe să se înţeleagă, în sfîrşit, rostul întîmplării de „pe-un picior de plai", derutantă şi greu accesibilă în datele ei esenţiale şi specifice. Căci nu este vorba de un simplu omor, întîmpinat cu frică, lene ori resemnare, cum s-a presupus cu uşurătate, ci de o încercare grea, în planul vieţii sufleteşti şi al ideilor, pe care fiinţa şi-o impune pentru a se defini ca umanitate, în raport cu sine, cu lumea şi cu Dumnezeu.

Mioriţa s-a arătat a fi, într-adevăr, „o enigmă nesplicată". La un examen al culturilor, mulţi ne întrec de la distanţă prin războaie grozave, prin rafinamente diplomatice, prin descoperiri tehnice care au schimbat faţa lumii, în bine ori în rău; prin capodopere artistice, prin forme de trai cotidian de înaltă civilizaţie. Nu trebuie să fim mîhniţi, să ne umilim, cum ar dori aculturnicii, să ne credem neputincioşi, ci să ne bucurăm, pe cît e omeneşte posibil, de izbînzile altora. Îndemnul decurge chiar din „testamentul" mioritic. Fiecare cu zestrea lui. Noi, românii, am depus (şi continuăm s-o facem) o probă de comportament existenţial în cel mai sensibil moment ontologic, de fiinţare a fiinţei, moartea; ar spune Martin Heidegger: în inima *Dasein*-ului. Multă vreme va trece peste omenire şi moartea carpatică va avea mereu şansa de a fi invocată în „conflictul civilizaţiilor", pentru ca umanitatea să nu se abată de

la direcțiile ei esențiale. Se va dovedi în scurt timp (şi semne deja se arată) că nici o capodoperă artistică universală, de nicăieri şi de niciunde, nu pune în ecuaţie problematica morţii cu aceeaşi ardoare, cutremurare şi interes pentru a reţine în imagine înseninată, prea adesea tulburată, chipul omului ajuns la mare cumpănă.

Fapt demn de reţinut (şi semnificativ, totodată) este că cercetarea mioritică mai nouă se bucură de sprijinul specialiştilor de primă competenţă, aceiaşi care au observat fenomenele la faţa locului şi au încercat, fără prejudecată, să le situeze în generalitatea umanului. În această direcţie se înscrie cu fermitate *Mioriţa la dacoromâni şi aromâni*, lucrare asumată de Nicolae Saramandu şi de Emilia Şt. Milicescu („Minerva", Bucureşti, 1992), care dovedeşte extinderea „spaţiului mioritic", acoperind toate graniţele naturale ale limbii române; sau *Mioriţa şi alte studii şi note de folclor românesc* (Al. I. Amzulescu, Bucureşti, Centrul Naţional de Conservare şi Valorificare, 2000), unde atenţia se abate spre riturile profesionale dezvăluite de colinda transilvană; ceea ce pune în discurs intenţia Păstorului de a-şi construi un orizont propriu de viaţă familială, dar şi general-umană, în spaţiul actelor de gîndire. O altă *Mioriţă*, de acut interes contemporan, se datorează lui Al. Husar (Iaşi, Editura Universităţii „Al. I. Cuza", 1994), lucrare polemică, restauratoare de adevăr şi realitate şi care stabileşte din nou şi din nou punctele noastre de convergenţă spre mioritism, la toate nivelele de cultură, orale şi savante. Autorii reuşesc, prin efort comun, să scoată *mioritologia* din impas. Ei nu repetă vechile idei, fecunde la vremea lor, dar care începuseră să devină apăsătoare prin repetiţie, ci găsesc noi căi de acces către esenţa problemei, reînnoind-o, revitalizînd-o, aşa cum şi Moartea se vrea mereu prezentă.

Cea mai recentă abordare, inedită şi ea ca perspectivă ştiinţifică, a efectuat-o Ştefania Mincu, *Mioriţa – o hermeneutică ontologică* (Constanţa, „Pontica", 2002). Titlul arată direcţia investigaţiilor. Autoarea a avut forţa intelectuală, dublată de competenţă, să pună textele, *în totalitatea lor*, sub severă observaţie, din unghiuri diverse şi să le delimiteze cu precizie în sfera lor de cuprindere, formală ori semantică. Este un prim şi obligatoriu demers hermeneutic. Punînd în mişcare instrumentalul analitic al lui Martin Heidegger din *Sein und Zeit,* autoarea

dovedește perfectă aplicare pe teren mioritic în ce privește constituirea și fenomenologia *Dasein*-ului. Se constată că nu numai despre păstorul pierdut în pustietate geografică este vorba în *Miorița*, în primul rînd, ci despre Ființă ca prototip al umanității, care știe să– și chivernisească actele sub presiunea unui soroc, fără drept de recurs, plasat într-un timp imprevizibil. Orice inscripție de cimitir, chiar dacă se reduce la nume și dată, fără poezele de circumstanță și de naivă tristețe, constituie semnul prefigurării sorocului. Inscripția nu omoară, doar amintește. Se și spune: „i-a venit sorocul", ca anunț al unui moment decisiv. Nu înțeleptul, ci nebunul trece fluierînd prin cimitir și prin viață. Una este să privești „clipa cea repede" cu lenea celui care-și spune „mai este" și alta să– ți creezi „certitudinea" (-iluzie) c-o poți transfera imaginar în prezent, făcînd-o să te însoțească aproape, cu discreție.

Este lecția *Dasein*-ului, ne spune autoarea. Finitudinea acestuia înseamnă tocmai Moartea. Viața curge fără folos spiritual, atîta timp cît individul nu se întreabă în legătură cu rostul și întinderea sinelui său. În momentul în care Ființa (cu majusculă) devine conștientă de sine, adică realizează că *se află* în lume, *aici* și *acum*, în sensul lui *Da*, cu răspunderi grave, Moartea îi sare în față ca o leoaică, așa cum Iubirea, corelat al Morții, îi apăre „vie" și „prezentă" lui Nichita Stănescu. I s-a întîmplat și Păstorului: lui i-a sosit clipa interogatoare a morții, adică a *Dasein*-ului, de aceea se simte dator față de sine și de ai săi, să se manifeste *aici* și *acum.* Suntem îndemnați să credem că *aici*-ul și *acum*-ul, atribute temporale tipic heideggeriene, sunt semne asociate (ori substitute) ale celor doi autori ai „complotului", care, în mod paradoxal, ne asigură Ștefania Mincu, nu doresc, în fond, să-l asasineze pe păstorul „streinel", ci să-l inițieze întru moarte, adică să-l salveze de oricare moarte, mai precis, de moartea „rea", urîtă, lașă, suferită cu inconștiență. Așa se justifică demersul ontologic al mioritismului. Din această perspectivă, atenția se abate spre făgașul firesc: Ființa (cu majusculă) devine capabilă să judece moartea, cu alte cuvinte să se situeze în *Dasein*. Perspectiva etnografică se cuvine drastic limitată: ea pune accent pe conflictul dintre „rivali" și pe „omor", dîndu-se cîștig de cauză factologiei, nu fenomenologiei. Opțiunea teoretică și aplicativă a autoarei pornește de la convingerea că hermeneutica heideggeriană, nu alta, pune în centrul preocupărilor destinul tensionat al Ființei, înălțată prin decizia proprie de a

interoga Moartea *aici* și *acum*, cu intenția de atenuare a angoasei; nu numai ca aventură a cunoașterii dictată de întrebarea „ce-o fi dincolo", ci și ca mod de întărire a umanului în om.

Ceea ce i-a asigurat Ștefaniei Mincu succes evident pe parcursul întregii cărți este lectura proprie, fără prejudecată. Este singura cale adevărată, de altfel, cu privire la textele mioritice, dată fiind tipologia complexă, răsfirată pe mari întinderi spațio-temporale. Apare limpede diferența față de tradiția folcloristică, orientată secvențial, pe grupuri de texte, pledînd pentru eliminări arbitrare. În asemenea condiții, hermeneutica nu-și găsește suport sigur, nici în privința materialului faptic, nici în fixarea unor repere orientative în derularea discursului critic. Autoarea acordă statut egal tuturor tipurilor de texte, de la colind la baladă, de la cîntec la descîntec. Luate laolaltă, în *corpus*, obligă la abordare hermeneutică. Faptul se impune cu atît mai mult cu cît unele texte tind să se sustragă satutului de *variantă*, în sensul că se disting prin informații individualizante, „proprii", chiar contradictorii în raport cu altele („maica bătrînă" din balada de curte feudală, înlocuită de Fecioara Maria în colinda creștină), dar omologabile la un nivel superior de ființare, tip *coïncidentia oppositorum*; ceea ce este ideal pentru investigația hermeneutică eficientă. Totalul de texte depășește, prin încapsulare, mulțimea variantelor, fără să-și piardă statutul cîștigat în ansamblul tipologiei. Copacii devin pădure. Un text, o *Mioriță,* scoate la iveală un amănunt inedit despre „mioara năzdrăvană"; în altă parte, în legătură cu distribuirea rolurilor; sau cu însemnele profesionale ori etico-estetice ale Păstorului, cu „maica bătrînă", alegoria, configurația cosmică, etc. Așa se ordonează semnele care înscriu, în devenire, privind modul de constituire, pas cu pas, și de arătare a *Dasein*-ului, de situare a Ființei în clipa lui *Da*, în prezentul decisiv și încărcat de sens.

La nivelul *corpus*-ului, al „mioriților", se operează o dublă pozitivare a actului relevat din adîncul întîmplărilor: pe de o parte „datarea" morții în clipa *Dasein*-ului (Ființa ființînd „aici" și „acum"), pe de alta situarea spațială în tiparul discursului formalizat, dat fiind că este vorba de un simulacru, de o punere în scenă a morții „pe-un picior de plai", nu de un omor autentic; și despre care aflăm prin *zicere*, prin „cîntec", prin „poveste". *Zicerea* capătă investitură, se substituie oricărei realități, devine singura instanță credibilă, ca o cîntare suprafirească.

Sub aceste orizonturi de gîndire, mereu în mişcare concordantă, Ştefania Mincu îşi dezvoltă, cu bună dispoziţie intelectuală, temele favorite, începînd cu teoria omorului simulat şi transpus în schemă ritualică, trecînd la analiza, cu acurateţe, a paradigmelor timpului mioritic („Dac-o fi să mor", „Frate, cum îţi vrei moartea?"), continuînd cu „testamentele", „metaforele", „cîntarea orfică" din unele Mioriţe (ca post-scriptum al „blîndei linişti"), restaurarea conceptului blagian de „spaţiu mioritic" (pe motiv că poema nu este doar un singur text în variante, ci o pluralitate larg diseminată şi intens trăită). Multe alte aspecte sunt de reţinut De pildă, redescoperirea mitului zalmoxian, tipologiile feminine, ideea că Mioriţa, ca Text, reprezintă o operă de patrimoniu.

În ce mă priveşte, spun drept şi „curat" că n– o urmez pe Ştefania Mincu în anumite puncte (cu excepţia celor enunţate mai sus), fiind determinat de propria lectură. Nu este vorba de o discordanţă de fond, ci de o diversitate de păreri în cooperare, ca să rămînem sub semnul hermeneuticii. Nici prin cap nu-mi trece să-i propun să procedeze „altfel". S-a decis pentru un traiect pe care l-a condus cu deplină stăpînire. Totuşi, nu aş pune accent cu atîta fermitate pe ideea de ritualizare, în punctul strict al originilor, a comportamentului păstoresc, izolat în complexul profesional socio-uman. Autoarea ar fi fost nevoită să dea altă variantă propriului discurs. Nici suprasolicitarea profanului nu mă convinge. Emoţia religioasă se află în iniţiala oricărei culturi de mare tradiţie. Apoi, sunt prea multe ipoteze, repetări, poetizări. Eliminarea lor ar duce la o carte mult mai consistentă. Nicolae Branda mi se pare prea minimalizat. O propoziţie ca: „Omorul mioritic devine o pură practică semantică" (p. 436) merită admirată pentru jocul sofistic. La fel: „... avem mai degrabă *vocea* sensului şi nu *sensul*" (p. 470).

O propoziţie finală din *Mioriţa – o hermeneutică ontologică* trebuie să dea serios de gîndit cercetătorilor în domeniu: „Pentru a fi mai expliciţi, vom spune că cercetările actuale ale *Mioriţei*, în cazul nostru, trebuie să depăşească stadiul descripţiei etnografico-etnologice" (p. 442). Nimic mai adevărat. În repetate rînduri am pledat în acelaşi sens, pînă am trezit oarece nervozitate. A rămîne pe loc înseamnă „moartea" ştiinţei şi, totodată, a unor capodopere „de patrimoniu".

B. Povestea morții

Cînd am citit titlul de pe copertă, *Cartea românească a morții*, lucrare apărută sub semnătura lui Nicolae Panea (conferențiar dr. la Facultatea de Litere a Universității din Craiova) și a lui Mihai Fifor (cercetător academic din aceeași localitate), ambii cu titluri și specializări în țară și în străinătate, am crezut, pe moment, că este vorba de un text autohton, asemenea „cărților" străvechi rămase de la egipteni, tibetani și maiași și scos la iveală prima dată. Ar fi fost senzațional. De multe ori am regretat că românii nu au dat o formă scrisă riturilor funerare și de trecere, ca tot închegat și cu intenții călăuzitoare, didactice, pentru „dalbul de pribeag". Ar fi fost de dorit ca inițiativa să fi pornit din interior, de la înșiși autorii anonimi, în calitate de maeștri de ceremonii. Ar fi rezultat un document etnografic mult mai bogat în secvențe individualizate și în forme de meditație decît „cărțile" devenite deja celebre în domeniu: *Cartea egipteană a morților, Cartea tibetană a morților, Cartea maiașă a morților.* Valoarea unei replici românești s-ar fi remarcat în planul *mitologiei morții* în general, atît ca literatură distribuită în diverse serii formale, ca structuri ritualice și simboluri consacrate, ca reglementări comportamentale, dar, mai ales, în privința ideologiei, a calității meditației angajate în problematica funerară și a existenței. Anonimul a preferat discursul în oralitatea lui vie; i-a dat coerența necesară și l-a făcut util pentru sine și pentru generațiile care l-au urmat. Fiecare s-a recunoscut, într-un fel sau altul, în marea poveste a morții.

În lipsa unui text preelaborat, Nicolae Panea și Mihai Fifor au găsit o soluție cu care mă asociez, în sensul că au reconstituit *povestea morții* în baza materialului faptic existent, asigurîndu-i o sintaxă riguroasă, atît în planul desfășurării ritualistice, cît și în forma unei direcții de gîndire cu afinități hermeneutice. Ce înseamnă „povestea" nu rezultă din aspectul strict narativ al secvențelor, cum ne-au obișnuit folcloriștii pînă acuma, ci din fluxul emoțional și de idei ce pune în joc semne și simboluri consacrate. O secvență de rit are funcție „explicativă", simbolul se retrage într-o manieră incifrată, de unde aparenta disparitate a formelor, situație comună întregii poezii consacrate obiceiurilor. „ Acele «medieri culturale comune», ni se spune, conduc la construirea marelui Text, a Poveștii care este țesătura formată din credințe, obiceiuri, datini, superstiții, cîntece, ritualuri, ceremonii, sau ceea ce, foarte sec,

numim cultura populară românească" (Nicolae Panea, Mihai Fifor, *Cartea românească a morţii – o hermeneutică a textului ritual funerar.* Drobeta-Turnu Severin, 1998, p. 9).

De aici recursul imperios la metodă. Autorii au apelat la hermeneutică, în varianta Paul Ricoeur, fără a neglija structuralismul lui Lévi-Strauss, direcţii de cercetare care nu o dată s-au aflat în „conflict", dar care s-au pus de acord, „ de la distanţă": atîta vreme cît tradiţia orală se compune dintr-o disparitate de texte, care circulă în devălmăşie şi conţin valori mai mult sau mai puţin explicite, cercetătorul le supune lecturii, le alege pe acelea care i se „par" semnificative şi le orînduieşte în serii semantice. El îşi asumă riscul „prezumţiei", nu numai în ce priveşte „particularul", pentru că nu se opreşte la acesta, dar şi în privinţa ansamblului. Este limpede pentru oricine că naşterea, nunta, moartea sunt momente distincte în viaţa individului, relativ autonome. Fiecare se bazează pe acte proprii, se remarcă prin gestică, simboluri şi texte specifice încadrate într-un scenariu riguros. Revine textologului să constate coerenţa şi unitatea ansamblului. De aceea mi se par utile consideraţiile de ordin metodologic din introducerea cărţii, ca şi din anumite capitole ulterioare. Stadiul actual al cercetărilor etnologice cere claritate în concepte, siguranţă în discurs, fermitate în aplicarea principiilor metodologice.

Se reţine, iarăşi, efortul celor doi autori de a pune în circulaţie un limbaj tehnic specializat, însuşit din domenii diverse ale culturii, pentru a da coloratură şi chip modern studiilor de etnologie. Este o tendinţă mai generală ce se constată cu precădere la tînăra generaţie, realitate întîmpinată totdeauna de mine cu bucurie, îndeosebi în cadrul acestei rubrici.

A devenit de multă vreme cunoscut faptul că fenomenele oralităţii nu trebuie abordate pe fragmente şi nici unidirecţional, aplicîndu– se şabloane uniformizatoare, cum se proceda cu decenii în urmă. Doina, de pildă, poate fi (şi trebuie) privită din perspectivă muzical-poetică, deci potrivit aspectului ei definitoriu. Cine o încadrează în sistemul mai general al culturii se vede pus în situaţia să ţină cont de consecinţele unei asemenea posibile noi configurări. Cu atît mai mult obiceiul, indiferent de categoria „de trecere", pretinde un tratament special şi nuanţat. Iată de ce ni se propune în *Cartea românească a morţii* un discurs elaborat şi cu aplicaţie la faptul cultural în parte. Ritul apare ca o formă „socializată",

„instituționalizată", „simbolică", „manifestă" de comunicare; simbolismul trecerii „dalbului de pribeag" se configurează „axial", „vertical", „criptic", „convergent", „divergent", „opac". Se pune în mișcare un aparat complet și o strategie de gîndire bine puse la punct, pentru ca acești termeni să consune precis, fără echivoc. Dacă discursul științific este bine întocmit, crește șansa ca limbajul tradiției să fie receptat pe aceeași lungime de undă cu strămoșii.

Dar nu trebuie să ne facem totdeauna iluzii. De regulă, instrumentalul terminologic se deprinde cu rîvnă, în institut și în bibliotecă. Rămîne de văzut în ce măsură conduce la confirmarea așteptată. Limbajul științific al savantului este conceptual și universal, o construcție artificială, convențională. Manevrarea lui nu creează dificultăți insurmontabile atunci cînd obiectul supus cunoașterii aparține aceleiași sfere de gîndire. Situația, se știe, se schimbă în cazul oralității. Aici, limbajul nu iese din natură și se întemeiază pe un proces tipic de simbolizare, cunoaște o serie întreagă de „trepte", de la intuiția difuză și mobilă la semnul fix, de la preconcept la concept– imagine. De altfel, culturile prealfabete nu se află la același nivel de „maturizare"; în consecință, nu trebuie nivelate prin aplicarea unei categorii unice de concepte, funcții, comportamente. Cercetătorul are de ales între a valoriza tradiția în baza aparatului terminologic deja stabilit pe calea uzajului cult și găsirea unor formule noi, impuse de specificul fiecărui areal etnic în general și între compartimentele creației, sensibil diferite de la o zonă la alta. În caz contrar, aplicăm aceeași grilă și *Mioriței*, și unei balade cu tematică voinicească ori amestecăm ritualurile funerare carpatice cu ale dogonilor sau ale populației din Bambara. Școala antropologică engleză de la 1900 a falimentat tocmai pentru că a perseverat în a aplica mecanic modele ale culturii orășenești, de ultima oră, asupra celei „primitive"; la fel, teoria „prelogismului" a lui Lévy-Bruhl a avut adversari pentru că era aplicată uniform tuturor colectivităților care nu cunoșteau scrierea la nivel de masă.

Nicolae Panea și Mihai Fifor au avut în vedere asemenea posibile dificultăți, de aceea s-au străduit să găsească modalități optime în comentarea textului, ca Text și ca Poveste. Sumarul cărții înscrie cel puțin trei capitole excelente, onorînd pe orice cercetător care se respectă. Se remarcă îndeosebi: *Încercare de hermeneutică a textelor ritual– funerare. „Cîntecul Zorilor"* și *„Cîntecul bradului*; *De la ritual la ceremonial – actul ritual ca formă de comunicare.*

Mioriţa se constituie, însă, în „marele absent”.

C. Mioriţa în transhumanţă mondială

Sub titlul *Mioriţa străbate lumea,* Ion Filipciuc publică un masiv volum cuprinzînd traduceri ale celebrei poeme române în multe limbi ale planetei. Lucrarea este editată la Cîmpulung Moldovenesc (Biblioteca „Mioriţa”) şi şi-a făcut apariţia, probabil prima dată, la Salonul de Carte organizat de Biblioteca Municipală „Gheorghe Asachi”-Iaşi, ediţia 2002. Întîlnirea cu noua înfăţişare a baladei (-colind-bocet-legendă) a fost şocantă, a trezit reacţii diverse, de la entuziasm la mirare, pentru că nimeni nu se aştepta la o recunoaştere atît de categorică şi de întinsă pe plan internaţional a acestei capodopere naţionale. Meritäm lecţia. Trebuie să intervină străinii să ne atragă atenţia, civilizat şi discret, asupra propriului nostru tezaur cultural şi artistic. În aceeaşi serie de idei, mi-l amintesc pe Andreas Rados, profesor la Facultatea de Litere a Universităţii „Al. I. Cuza” şi, totodată, preşedintele Asociaţiei Elene din oraşul nostru. La o consfătuire pe ţară a scriitorimii, în 2001, cînd campania împotriva valorilor naţionale se dezlănţuise din nou, ca-n anii '50, de data asta cu binecunoscutul avînt elitist şi postmodern, distinsul meu coleg a afirmat *in plen*: „Constat de o bucată de vreme că nu vă mai place Eminescu. Daţi-ni-l nouă, grecilor. Îl primim cu bucurie”. Mă aflam la faţa locului şi am notat cuvintele lui cu exactitate. Am spus-o adesea: de cîte ori se ivesc voci denigratoare de opere şi de scriitori români, de fiecare dată se dau replici zdrobitoare şi fără drept de apel. Este şi cazul *corpus*-ului de traduceri, alcătuit şi îngrijit de profesorul şi harnicul cercetător Ion Filipciuc, *Mioriţa străbate lumea.*

Ca să ne dăm seama de dimensiunea fenomenului cultural în discuţie, să pornim de la cîteva date statistice: 1. *Corpus*-ul cuprinde 123 de traduceri antologate. Ni se spune că anumite variante nu au putut fi incluse (deci sunt mai multe!), din motive tehnice credibile; 2. *Traducerile* reprezintă toate limbile *latine* (chiar şi unele dialecte): italiana, franceza, spaniola, portugheza; înaintea tuturora, însăşi limba mumă, latina. Apoi *germanice* (germană, engleză); *slave* (poloneză, slovenă, sîrbă, ucrainiană, rusă, bulgară. Se adaugă: greacă, letonă, finlandeză, maghiară, japoneză, arabă, idiş ş. a.). Sub acest raport, *Mioriţa* se alătură *Luceafărului*. Şi această capodoperă

a cunoscut transpuneri aproape în toate limbile citate; 3. *Miorița* cîștigă la scor, privind indicele de frecvență, în limbile de circulație și în ordinea care urmează: 18 versiuni (– traduceri în etape istorice diferite, începînd cu generația Alecsandri-Jules Michelet) în franceză, 15 în italiană, 14 în germană, 9 în engleză, 8 în rusă. Să se rețină că printre traducători se află nume celebre, mari iubitori ai culturii noastre, unii dintre ei legîndu-și numele și de opera lui Mihai Eminescu: Jules Michelet (cu traducerea sa (din 1854), Wilhelm von Kotzebue (traducerea datînd din 1857), Carmen Sylva (1882), Ramiro Ortiz (1928), Mario di Micheli (1961), Maria Teresa Léon și Rafael Alberti (1963), Alfred Margul Sperber (1947, 1968), Jean Rousselot (1985). Dintre românii care au tradus și ei în alte limbi: Vasile Alecsandri (1855), Iosif Vulcan (1877), Tache Papahagi (1922), Petru Iroaie (1958), D. I. Suchianu (1967), Traian Diaconescu (1991), Teohar Mihadaș (1994), Ion Cozmei (1996). Un secol și jumătate de activitate neîntreruptă, în vreme ce istoria scrisă a textului se ridică doar la două sute de ani, dacă luăm ca punct de referință varianta colind culeasă de Ioan Șincai (1794) din zona Năsăudului. Dosarul încă e deschis. Ni se semnalează o traducere „uitată", realizată în limba daneză de Kristoffor Nyrop și publicată în volumul *Romanske mosaiker*, Kobenhaven, 1885 (cf. Ion Filipciuc, *O traducere uitată a Mioriței*, în revista „Antract", nr. 1, Focșani, 2008, p. 7).

Un amplu aparat bibliografic selectiv și un studiu introductiv de mare întindere și temeinicie confirmă ideea privind consistența și actualitatea cercetărilor mioritice (ulterior, palmaresul științific al lui Ion Filipciuc s-a îmbogățit cu multe alte studii, printre care o teză de doctorat consacrată celebrei poeme „păstorești"). Autorul ia în dezbatere, printre altele, orientările mai vechi și mai noi, de la Al. Odobescu la Petru Caraman, de la Ovid Densusianu la Mircea Eliade, întîmpinîndu-le critic pentru a aproxima direcția posibilă a investigațiilor în perspectivă. Din acest punct de vedere, părerile pot fi împărțite, spre cîștigul cunoașterii, cu condiția ca ele să fie concordante în linii generale. O cercetare nu o exclude neapărat pe alta, ceea ce mi se pare firesc într-un domeniu atît de complex ca acela al științelor etnologice, unde materiile se aseamănă, se interferează, uneori chiar se opun în aparență (nuntă/ moarte, vară/ iarnă, lumea „de aici"/ lumea „de dincolo", Eros/ Thanatos), pentru a se ajusta în planurile „de adîncime". În multe asemenea

cazuri, diversitatea în problematica *Mioriţei* (am în vedere: folcloristică, etnografică, mitologică, literară, estetico-filosofică) a scos la iveală aspecte noi, interesante, care intră în zestrea comună.

Aşa privind lucrurile, Ion Filipciuc are dreptate cînd regretă suspendarea, în timp, a direcţiei mitologice iniţiată de Al. Odobescu şi de Sperantia. Au avut spor, deocamdată, alte orientări, cea folcloristico-dialectală a lui Ovid Densusianu, pentru că valorifica realităţi de interes mai presant în vreme, păstoritul carpatic, înzestrarea poetică a grupurilor de profesionişti, fenomenele poetice în graiurile regionale; cea filologică a lui D. Caracostea, autorul identificînd în problematica morţii forme de circulaţie locală; spre deosebire de *Meşterul Manole*, text destinat să ilustreze o arie motivică mai întinsă. E firesc să fie aşa. Ne aflăm în preajma Marii Uniri, şi mai ales, după Primul Război Mondial, cînd România Mare, ţară învingătoare, optimistă şi prosperă, dorea să-şi verifice singură forţele proprii, în toate domeniile vieţii interne, artă, cultură, ştiinţă, economie. Se pun bazele unor instituţii şi opere reprezentative: Muzeul Satului, Atlasul Lingvistic, Dicţionarul Academic al Limbii Române; de asemenea, enciclopedii, istorii literare. Toate poartă marca etnicului.

Şi Mircea Eliade a avut motive să găsească suport şi reper existenţial în datele etnicului, cu deosebire în spiritul întăritor al mioritismului. Dacă Ion Filipciuc îşi exprimă unele reţineri, deocamdată, privitoare la istoricul religiilor, cu siguranţă şi le va corecta. Era la Paris, deci sub „teroare"; plecase de la Lisabona presat de împrejurări. În capitala Franţei mult iubite nu-şi găsea loc, fiind hăituit, cum a fost toată viaţa. SS-iştii, KGB-iştii, securiştii se întreceau în a-l urmări cît mai strîns. Cu mare dificultate a reuşit să ţină cîteva prelegeri de istoria religiilor, sub ocrotirea lui Georges Dumézil. O rază de speranţă îi venea de la Editura Plon. Îl vizita pe Enescu, acasă (sleit şi acesta, înfrigurat şi flămînd), prilej dorit de amîndoi, pentru o oră de conversaţie în limba română. Mai tînărul Eliade făcea focul sărăcăcios, din cîteva surcele, şi primea o supă caldă din mult-puţinul marelui compozitor. În curînd a fost nevoit „să fugă" în SUA. În Europa civilizată nu se găsea loc pentru el.

Ce era în ţară? Vremea Anei, a lui Brucan, a lui Chişinevschi, a lui Leonte Răutu, a lui Valter Roman. Triumful sovietizării şi al proletcultismului. Mareşalul tocmai căzuse sub gloanţe din ordinul Kremlinului şi al unui improvizat Tribunal al poporului, cu seceră şi

ciocan în loc de balanță. Se pregătea marele etnocid. Românii din „țară" trăiau sub „teroarea istoriei". Cei din exil, la fel de năpăstuiți, se adunau în cercuri restrînse, făureau proiecte, publicau cărți de valoare, ceea ce nu era permis în țară; cu alte cuvinte, trăiau iluzia „rezistenței prin cultură", o actualizare a teoriei despre „boicotul istoriei", tot de inspirație mioritică. Din acest complex psihologic și existențial, stresant și nevrozant, s-au născut studiile lui Eliade despre „cele două mari capodopere ale românilor": *Miorița* și *Meșterul Manole.* Așadar, fiecare generație își extrage înțelesurile după propria experiență de viață și de moarte. Astăzi terorismul și minciuna au cuprins planeta. De ce tocmai acuma *Miorița străbate lumea*?

Trist și ucigător ar fi pentru noi, românii, dacă ne-am pierde pînă și iluzia că *Miorița* ne fortifică (întărește) în momente grele, care vin ca urgiile din toate direcțiile. Desigur, ține de un resort mistic și de neînțeles această putere de rezistență și de întoarcere către sine, spre adîncurile ființei, ca în versetul vechitestamentar: „Acolo șezum și plînsem". Ne-a fost de folos de vreme ce încă rezistăm. Ar trebui să ne construim și noi un monument al aducerii aminte, din aceeași dorință de întărire sufletească. Dar nouă ni se impune să ne distrugem monumentele. Conducătorii „noștri" de „istorie recentă" îndeplinesc rolul ucigaș al complotiștilor din baladă.

Revenind la „zidul plîngerii", Ion Filipciuc pledează, în studiul introductiv, pentru intensificarea comparatismului în abordarea textelor mioritice. Pe această cale se deschid mari perspective, depășindu-se cadrul strîmt al autohtonismului. De regulă, valoarea textului se pune pe seama unui motiv decupat din ansamblul compozițional, cum ar fi „testamentul ciobanului", frica de strigoi sau unde și cînd se produce asasinatul, determinat de conflicte obișnuite. Alegoria „moartea-nuntă" trece drept o contrafacere, un viciu de improvizație datorat, chipurile, poetului Vasile Alecsandri. În viziunea comparatistă, alegoria are șansa să treacă pe primul plan și să dea sens și unitate întregului *corpus* de variante. Începutul pare să-l fi făcut Petru Caraman, privind alegoria, într-un studiu publicat postum (volumul *Studii de folclor,* II, „Minerva", 1988), care descoperă moartea tînărului nelumit în cîntecele poloneze, cu caracter familial, numite *dume.* Filipciuc adaugă exemple și din alte literaturi, în continuarea cercetării lui Caraman.

O mulțime de elemente incifrate de limbaj (obiecte ritualice, gesturi, vocabule) susțin răspîndirea mai largă, extracarpatică, a alegoriei, în forme rudimentare, ca la polonezi sau dezvoltate și sofisticate, cum apar la români. Din cauza diversității și deghizamentului formelor de expresie, comparatismul făcut în grabă poate să abată cercetarea pe căi lăturalnice. Ne amintim că și Ofelia, tîrîtă de ape, împletește o cunună maritală. Amănuntul intră în discuție doar ca pitoresc. Se pot găsi multe exemple de acest fel. Mioritismul, adică moartea ca realitate în sine, este o problemă a ființei încercate de destin și trece din sfera etnograficului în aceea a ontologiei. Tema a fost abordată în acești termeni de Ștefania Mincu, într-o lucrare comentată de mine tot la această rubrică. Am impresia că Ion Filipciuc are tendința de a depăși faza comparatismului strict folcloric, tip Caraman, în favoarea comparatismului mitologic. Prevăd că se va întîlni cu marile mitologii ale morții, din cele mai vechi timpuri și atunci va putea spune cu mai multă convingere ce este autohton și, totodată, universal, în „cea mai frumoasă poemă păstorească din lume".

2. Traduceri

Românilor li se alătură multe personalități străine, europene și nu numai, care recunosc deschis, cu entuziasm, statutul de capodoperă al *Mioriței*; de la Jules Michelet la Leo Spitzer, de la Wilhelm von Kotzebue și Carmen Sylva la Rafael Alberti și Jean Rousselot. Din deceniu în deceniu, fără întrerupere, celebra poemă a trezit admiratori pînă astăzi. Așadar, istorici, lingviști, folcloriști, esteticieni, culturologi, poeți, dar și diplomați, conți, regine. Este cea mai cunoscută și apreciată creație românească peste hotare. Stau mărturie numeroasele studii savante consacrate poemei ca și numărul impresionant de traduceri în limbile de mare circulație și de pe întinsul mai tuturor meridianelor. Astfel, *Miorița* cunoaște o intensă răspîndire mondială, nu numai în patria ei carpato-dunăreană.

Notă: Traducerile care urmează au fost selectate din *corpus*-ul alcătuit de Ion Filipciuc, prezentat în paginile anterioare. Mulțumesc autorului că și-a dat acordul de principiu.

Sur la pente d' une montagne,
La bouche du paradis,
Cheminent et descendent la vallée
Trois troupeaux de petits moutons,
Avec trois petits pasteurs.
L' un est Moldave
L'autre est Hongrois,
L'autre est un Sicule de Vrantcha.
Et le Hongrois,
Et le Sicule,
Parlèrent entre eux,
Tinrent conseil,
Pour assassiner le Moldave
Au coucher du soleil;
Car il est plus riche,
Il a des brebis nombreuses,
Nombreuses et cornus,
Des chevaux domptés
Des chiens vigoureux.
Mais petite brebis,
A la laine soyeuse,
Depuis trois jours
Ne ferme plus la bouche,
Et l'herbe ne lui plaît plus.
– Gentile brebis,
Gentile, riche en toison,
Depuis trois jours
Tu ne ferme plus la bouche;
Est-ce l'herbe qui te déplaît?
Ou bien es-tu malade
Ma gentille petite brebis?
– Mon cher berger,
Mène ton troupeau
Près du noir bosquet
Où il y a de l'herbe pour nous,
De l'ombre pour vous.
Maître, maître!
Apelle aussi un chien,
Le plus brave,
Le plus vigoureux,
Car, au coucher du soleil,

Veulent te tuer
Le Hongrois et le Sicule.
– Petite brebis de Bârsa,
Si tu es une fée,
Et si dois mourir
Dans ces pâturasges,
Dis au Hongrois,
Dis au Sicule
De m'enterrer
Ici tout près,
Auprès des brebis,
Pour être toujours avec vous
Derrière de bergerie,
Pour entendre encore
La voix de mes chiens.
Dis-leurs ces choses;
Toi, tu placeras à ma tête
Petite flûte de hêtre
Que joue si doucement;
Petite flûte en os
Que joue si tristement;
Petite flûte de sureau
Que joue avec flamme.
Le vent s'enflera,
Par elle passera,
Et les brebis s'assambleront
Et me pleureront
Avec larmes de song!
Toi, ne le parle pas
D'assassinat, à eles –
Dis-leur simplement
Que je me suis marié
A une fière reine,
La fiancée du monde.
Dis-leur qu'à ma noce
Une étoile a filé;
Le soleil et la lune
Ont tenu ma couronne.
J' ai eu pour témoins
Les pins et les chênes,
Pour prêtres les grandes montagnes,

Pour musiciens les oiseaux,
Et pour les flambeaux les étoiles.
Mais, si tu rencontres
Ma pauvre vieille mère
A la ceinture de laine,
Les yeux pleins de larmes,
Parcourant les champs,
Demandant à tous
Et à tous disant:
„Qui de vous a connu,
Qui de vous a vu
Un fier jeune berger,
Qui eût passé par un anneau,
Le teint comme crème;
La petite moustache
Comme épi de blé;
Le cheveux
Plume de corbeau;
Et ses petits yeux
Comme la mûre des champs”!
Tois, chère petite brebis,
Aie pitié d'elle
Dis lui simplement
Que je me suis marié
A une fille de roi,
A la porte de paradis!
Mais a cette bonne mère,
Ne lui dis pas, chère brebis,
Qu'a ma noce une étoile a filé;
Que j'ai eu por témoins
Le pins et les chênes,
Pour prêtres les grands montagnes
Pour musiciens les oiseaux,
Et pour flambeaux les étoiles...

Traducere **Jules Michelet** (1854)

❊

Mioritza

Sur le penchant de la montagne,
Belle comme l'entrée du paradis,
Voici cheminer et descendre
Vers la vallé troi troupeaux d'agneaux,
Conduits par trois jeunees pâtres:
L'un est des plaines de la Moldova,
Le second est Hongrois,
Le troisième est un montagnard de Vrantcha.

Le Hongrois et le Vrantchien
Tiennent conseil et résolvent de tuer
Leur compagnon au coucher du soleil,
Parce qu'il est plus riche, qu'il possède
Un plus grand nombre de brebis aux belles cornes,
Et des chevaux mieux domptés,
El des chiens plus vigoureux.

Cependent depuis trois jours,
Certaine petite brebis,
A la laine blonde et soyeuse,
Ne goûte plus à l'herbe de la prairie
Et sa voix ne cesse de gémir.
– Gentille brebis, gentille et rondelette.
Pourqois depuis trois journées
Gémis-tu de la sorte?
L'herbe de la prairie de déplairait-elle?
Où serais-tu malade, chère petite brebis?

– Oh! mon berger bien-aimé, conduits
Ton troupeau au fond de ce massif;
Il y a de l'herbe pour nous et de l'ombre pour toi.
Maître, cher maître, apelle près de toi,
Sans tarder, ton chien le plus brave et le plus fort;
Car le Hongrois et le montagnard ont résolu
De te tuer au coucher du soleil.
– Petite brebis de Bârsa, si tu es prophétesse,
Et s'il est écrit que je dois mourir
Au sein de ces pâturages,

Tu diras au Hongrois, ainsi qu'au montagnard,
De m'enterrer près d'ci, dans l'enclos du bercail,
Où bien derrière la bergerie,
Afin que je puisse toujours entendre
La voix de mes chimens.
Tu leur diras cela; ensuite tu placeras
Au chevet de ma tombe
Une petite flűte de hêtre aux accents d'amour,
Une petite flûte en os aux sons harmonieux,
Une petite flûte de sureau aux notes passionnées;
Et quand le vent souflera à travers leurs tuyaux,
Il en tirera des sons plaintifs,
Et soudan mes brebis se ressembleront
Tout autour de ma tombe
Et pleureront avec des larmes de sang.
Mais garde-toi de leur parler du meurtre...
Dis-leur seulement que j'ai épousé
Une belle reine, la fiancée du monde;
Dis-leur encore qu'au moment de notre union
Une étoile du ciel a filé;
Que le soleil avec la lune
Ont tenu la couronne sur ma tête;
Que j'ai eu pour témoins les pins
Et les plantes de la forêt;
Pour prêtres les plus hautes montagnes,
Pour orchestre les oiseaux, des milliers d'oiseaux,
Et pour flambeaux les étoiles du firmement.

Mais si tu apercevais jamais,
Si tu rencontrais une pauvre vieille mère,
En ceinture du laine, versant des larmes,
Et courant à travers les champs,
Et demandant et disant à tous:
„Qui de vous a connu,
Qui a vu un jeune et beau berger
Dont la taille svelte passerait par une bague?
Il a les visage blanc comme l'écume du lait;
Sa moustache est pareille à l'épi des blés;
Ses cheveux sont comme le plume du corbeau,
Et ses yeux comme la mûre des champs...

Alors, ô, ma petite brebis,
Prends pitié de sa douleur,
Et dis-lui simplement que j'ai épousée
La fille d'un roi dans une contrée,
Belle comme l'entrée du Paradis.
Mais garde-toi bien de dire
Qu'à ma noce une étoile a filé;
Que j'ai eu pour témoins les pins
Et les platanes de la forêt,
Pour prêtres des hautes montagnes,
Pour orchestre des miliers d'oiseaux
Et pour flambeaux les étoiles du ciel...

Traducere **Vasile Alecsandri (**1855)

⁕

L'agnelle

Quitant les hautes lieux,
Un vrai coin de dieux,
Par le chemin viennent,
Allant vers la plaine
Trois troupeaux d'agmeaux
Et trois pastureau
Dont Moldave est l'un,
L'autre Transylvain
Le tiers Vrâncean.
Or, le Transylvain
Et le Vrâncean
Les voilà parlant
Et se concertant:
Tuons ce Moldave
Au soleil couchant;
Plus que nous est brave,
Au travail s'entand,
Et possède plus
Que nous de moutons
Bien gras et cornus,
Des chevaux dociles

Et des chiens hardis.
Mais qu'a l'agnelette
De laine blondette
Que je vois ici
Depuis trois jours pleins
A bêler sans fin,
A ne brouter point?
– Ma blonde agnelette
Au fin museau noir,
Que peut-tu avoir
A bêler sans fin
Depuis trois jours pleins?
Quelle maladie?
Ou si c'est l'herbette
Qui plus ne te dit,
Agnelle chérie?
– Mon gentil berger,
Mène ton troupeau
Au bord noir de l'eau;
Pour nous l'herbe y pousse
Pour toi, l'ombre est douce
En ce lieu charmant.
Mon maître, mon maître,
Près de toi apelle
Le plus courageux
Et le plus fidèle
De tes chiens nombreaux
Car le Transylvain
Et le Vrâncean
Te veulent défunt
Au soleil couchant.
– Agnelle bouclée,
Si tu es augure,
S'il me faut vraiment
Mourir en ce champ
Semé de mohor
Dis au Transylvain
Et au Vrâncean
Qui veulent ma mort
Qu'ils m'envelissent
Ici, pas trop loin

De la bergerie,
Afin que je puisse
Veiller aux brebis,
Entendre mes chiens.
Oui, dis-leur cela
Et mets près de moi
Un pipeau de hêtre
Au chant amoureux;
Un pipeau en os
Au tendre accents;
Un autre en sureau
Que chante avec feu.
Lorsque dans leurs trous
Souflera le vent,
Le brebis en rond
Sur moi verseront
Des larmes de sang.
Aux miens, ne dis rien
De ma mort cruelle
Mais plutôt, ma belle,
Que j'ai épousé
La reine à laquelle
Le vaste univers
Etait fiancé.
Conte leur encore
Qu'à mes épousaille
On a vu tomber
Du ciel une étoile,
Et que ma couronne
C'est Lune et le Soleil
Qui me l'on portée;
Que sapins, érables
Me faisaient cortège,
Que j'ai eu pour prêtres
Le monts vénérables,
Et pour musiciens
Des miliers d'oiseaux
Et que les étoiles
Me servaient de cierges.
Mais si c'est ma mère
Que va recontrant,

Ma petite vieille
Et chère maman
Qui porte humblement
Ceinture de laine,
Et si tu la vois
Pleurant et courant,
A tous demandant:
Qui a vu mon beau,
Mon fier pastoureau
Qui pourrait passer
Dedans un anneau?
Qui a vu sa face
Blanche comme crème;
Sa fine moustache
En épi de blé;
Ses cheveux noir comme
L'aille de corbeau;
Ses chers yeux couleur
De la mûre aux bois?"
Alors, douce agnelle,
Sois bonne pour elle
La prends en pitié,
Dis-lui que si j'ai
Pris pour épousée
La fille d'un roi,
Un vrai coin des cieux,
Mais ne lui pas dis
A cette petite
Et vieille maman,
Qu'à mes épousailles
On a vu tomber
Du ciel une étoile,
Que j'eus pour cortège
Sapins et érables,
Les grands monts pour prêtres,
Et pour musiciens
Des miliers d'oiseaux,
Et que les étoiles
Me servaient de cierges.

Traducere **Jean Rousselot** (1985)

Das Lamb

Den Berg herunter in ein enges Thal,
So schön als wär's der Weg zum Paradiese
Ziehn bei der Glöckchen hellem Silberschall
Drei Lämmerherden űber eine Weise.

Bei jeder Herde flogt der Schäfer nach
Der Moldau Kind war einer von den Dreien,
Im Ungarland des Zweiten Heimath lag,
Der Driter stammt' aus Wrantscha's Wűsteneien.

Wie sie so ziehn, da komt den letzen Zwei
Die böse Lust den Ersten zu ermorden
Eh noch die Nacht dem Tag gewichen sei,
Weil von Drei'n der Reichste er geworden.

Nachdenkend bleibt der Hirte lange stehn:
– Bist du so klug, und soll ich einsam sterben,
Musst nach der That du zu den Schäfern gehn
Die treulos mich aus eitlen Neid verderben;

Must vor die treten mit bescheid'nem Wort:
Ich täte nur die einz'ge, letzte Bitte:
Sie möchten mich an diesem stillen Ort
Ins Grab versenken, hier in euer Mitte!

Es sei mein Wunsch, der Herde nach zu sein,
Die mein einst war in andren, bessern Lagen,
Mich des Gebell's der Hunde zu erfreu'n –
Vergiss es nicht, das Alles musst du sagen!

Dann aber leg'drei Flöten auf main Grab
Von Buchenholz, von Knochen, von Hollunder,
So weht der Wind, bläst er das Tal herab,
Der Melodien sűsse, heil'ge Wunder.

Hört meine Herde den bekannten Laut,
Wird meine Stimme sie zu hören wähnen,
Und hat sie sich vergebens umgeschaut,
Weiht sie mir wohl die letzten Freundestränen!

Doch von dem Mord erzähl den Schwestern nie;
Sag ihnen nur: ich habe mich vermählt,
Mit einer grossen, mächt'gen Königin,
Der Braut, die alle nach der Reihe wählet.

In meiner Brautnacht sei am Firmament
Ein Stern erlöscht von Millionem;
Und Mond und Sonne heilten űber uns
Nach altem Brauch metall'ne Hochzeitskronen;

Die Tanne und der Ahron sei'n allein
Als Gäste zu den Ehrenfest gekommen,
Und statt der Preister hab'im Mondenschein
Ich der Gebirge starren Fels genommen:

Es habe niemand anders aufgespielt,
Als nur die Vögel aus der Näh'und Ferne, -
Und venn kein Freund die Hochzeitskerzen hielt,
So blinkten doch des Himmels gold'ne Sterne!

Doch siehst du einst auf diesser Wiesen Grűn,
Denn woll'nen Gűrtel um die schwachen Hűften
Mein Műtterchen hier auf und niederziehn,
Mit tränen nässend eure blűh'nden Triften;

Hörst du sie, schluchzend, tief aus wunder Brust,
Und angstgequält die fremden Leute fragen:
„Hat niemand denn von meinen Sohn mir gewusst?
Kann niemand was von meinem Sohn mir sagen?

Ein Jűngling war's,wie keinen ihr geschaut,
So fein und schlank, durch einen Ring zu ziehen;
Weis wie der Schaum der Milch war seine Haut,
Und rosenrot der Wange Jugendglűhen;

Der Weizenähre glich sein junger Brat,
Sein Haar dem Schwartz der Feder eines Raben,
Das Auge war von einem Braun so zart,
Wie es die Frűcht' des Brombeerstrauches haben!”

Hörst, Schäfchen, du den Kunaner, der sie quält,
So tröste sie, und sprich: auf cieser Wiese
Hab'mich zum Mann ein Königskind gewählt
Und mir gezeigt den Weg zum Paradiese!

Doch sag'ihr nicht, in meiner Brautnacht sei
Ein Stern erlöscht von all'den millionen,
Und Mond und Sonne hielten űber uns
Nach altem Brauch metall'ne Hochzeiteskronen;

Die Tanne und der Ahron sei'n alein
Als Gäste zu dem Ehrenfest gekommen,
Und statt der Preister, hab'im Mondenschein
Ich der Gebirge starren Fels genommen;

Es habe niemand anders aufgespielt,
Als nur die Vögel aus der Näh'und Ferne,
Und wenn kein Freund die Hochzeitskerzen hielt,
So blinkten hoch des Himmels gold'ne Sterne!

Traducere **Wilhelm von Kotzebue** (1857)

⁂

Mioara

Bei der Alp, auf der Wiese,
Beim Thor zum Paradiese,
Da zieh'n ohne Zahl
Die Schafe zu Thal,
Drei Herden in Ruh'
Und drei Hirten dazu;
Der eine vom Ungarland,
Und der aus der Vrancea stammt,
Die Moldau den dritten standt'.
Doch der Ungar, der Schlimme,
Und der Vrancean im Grimme,
Bereden sich leise,
Wie sie listigerweise,
Vor Sonnuntergang,
Ohne Laut und Klang,

Sich zum Moldauer schleichen,
Und tödten den Reichen.
Er hat so viel mehr
Mit Hörnen so schwer,
Kluge Pferde, gesunde
Und die männlichsten Hund.

Doch Mioara, das Schaf,
Mit der Wolle wie Seide,
Drei Tag'ohne Schlaf,
Nicht mag es die Weide,
Klagt immer, voll Leide.

– Mioritza! o, wehe!
Pausbäckchen, wehe!
Drei Tage, ich's sehe,
Schweigt's Műndchen nicht mehr,
Schmeckt's Gras nicht umehr,
Mioritza, du meine!
Bist du drank, liebe Kleine?

– O Hirte, du Lieber,
Thu'die Schafe hinűber
In den dunkelnden Wald,
Der dir schattig ist, Lieber,
Wo wie Gras finden bald,
O Herr! lieber Herr!
Ruf' den Hund zu dir her,
Den stärksten, den grössten,
Den männlichsten, bös'sten,
Denn im Abendroth hier,
Sie tödten dich mir,
Der von Ungarn, der Mann,
Und der Hirt, der Vrancean.

– Du Schäfchen im Klee,
Du bist eine Fee!
Venn die Tod ich erleide,
Auf einsamer Heide
Dann sag' dem Vrancean,
Und von Ungarn dem Mann,

Sie sollen mich hier
Begraben bei dir,
In der Hűrde Gesträuch,
Dann bleib'ich die Hunde,
In der Sennhűtte Runde.

Und das sollst du sagen,
Dass zu Haupt sie mir tragen
Die Flöte von Buchen,
Die Liebe zu suchen,
Die Flöte von Knochen,
Die Klagen gesprochen,
Und die von Hollunder,
Voll Feuer und Wunder.
Kommt der Wind dann geflogen,
Durch die Flöten gezogen,
Dann werden sich einen
Die Schäflein und weinen
Viel Thräen in Noth
Um mich, blutig roth.
Doch dass still ich und todt,
Davon sprich nur kein Wort!
Du sagst ich sei fort,
Zu der Köning traut,
Der Welt hehre Braut
Mit der jűngst ich getraut.
Bei der Hochzeitslust Schallen
Wär'ein Sternlein gefallen,
Und Sonne und Mondenschein
Sind die Brauteltern fein,
In Himmelsgestalten,
Uns die Kronen zu halten,
Und Ahron als Gäste,
Mit der Tannen Geäste,
Zu Preistern die Höh'n.
Aus der Nähe und Ferne
Musikantentön,
Viel Tausend zum Singen,
Auf luftigen Schwingen,
Und als Fackel die Sterne.
Doch siehest du wohl

Mein alt Műtterlein wallen,
In dem Gűrtel von Woll',
Des Kummers so voll,
Wie die Thränen ihr fallen,
Wie alle sie fragt
Und bang ihnen sagt:
„Wer hat ihn gesehen,
Den Hirten mein gehen?
So schlank wie ein Baum,
Durch's Ringlein zu ziehen,
So weiss wie Milschschaum,
Sein Schnurrbart so weich,
Der Kornähere gleich,
Sein blauschwarzes Haar,
Wie Federn vom Aar,
Der Augenstern Glanz
Wie Brombeeren ganz?"
Dann Schäfchen du mein,
Sollst du mitleidsvoll sein,
Und du sagst, ich sei fort,
Mit dem Königskind licht
Durch die himmlische Pfort';
Doch dem Műtterlein schlicht
Sagst, Herzchen, du nicht,
Bei der Hochzeitslust Schallen
Wär'ein Sternlein gefallen,
Und Sonne und Mondenschein
Sei'n die Brauteltern fein,
In Himmelsgestalten,
Uns die Kronene zu halten,
Und Ahron als Gäste
Und Tannengeäste
Und Preister die Höh'n,
Aus Nähe und Ferne
Musikantengetön,
Viel Tausend zum Singen,
Lautari's mit Schwingen,
Als Fakeln die Sterne!...

Traducere **Carmen Sylva** (1882)

Das Lämmachen

Es tönen, es tönen
weit, weit in den Bergen
die Hörner der Bläser,
die Stimmen der Hörner,
drei Hirten, drei Hörner,
sie blassen die Hörner,
sie treiben die Schafe
am Fusse der Höhn
auf Saumpfaden schön.
Auf und nieder den Hang
den Sommertag lang
Bis zum Abengesang,
und von Morgenrot
bis zum Abendrot
und vom Vesperklang
bis zum Hahnensang.
In eine Himmelsbucht
aus einer Bergesschlucht
drei gross Herden ziehn,
drei Hirten hűten sie:
einer ein Moldauspross,
der wuchs in Ungarn gross,
jeder im Vranceaschloss.
Doch, der aus Ungarn kam,
den aus Vrancea, nahm
heimlich beizeit zum Rat,
sannen auf schnöde Tat,
dass sie dem Moldauer Not
schűfen und brächten Tod,
weil er viel reicher wär,
hätte der Schafe mehr,
Milchschaf, gehörnte,
Pferde, gelernte,
Hunde von schärfrer Art.
Doch jenes Schäflein zart
– zwei Sommer bald es ward –
seit dreien Tagen schon
gab es nur Klageton.
– Was fehlt dir, Lämmchen mein,

sag, schaftt dir Krankheit Pein?
Gras kann nicht bitter sein!
– Lass Herr, o Schäfer mein,
nicht hier die Weide sein!
Höre, o Herr, mein Flehn:
Lass einen Hund mitgehn,
den du dir Bruder heisst,
den du den stärksten weisst!
Den er, der Ungarspross,
Der aus der Vrancea Schoss,
bringen dir grausen Tod
heut noch im Abendrot!
Wachsen die Schatten dicht,
Nebel löscht Licht,
in tiefem Schlafe,
ruhn alle Schafe...
– Lämmchen aus Burzengrund:
ist dir die Zukunft kund,
und ist der Tod mein Los,
so sag den beiden bloss,
dem aus der Vrancea Schoss,
und ihm, dem Ungarpross,
dass mir am Anger frei
das Grab bereitet sei.
Unter der Hűrde da
bin ich euch immer nah,
hinter der Hűtte traut
hör ich der Hunde Laut,
rauschen die Linden viel,
lausch ich der Lämmer Spiel.
Doch der den Tod mir gab,
lege mir auch ins Grab,
Flöte vom Buchenstamm,
– viel tönt sie liebensam –
Flöte aus weissam Bein,
– viel tönt sie sanft und rein –
Flöte aus Holderschaft,
– viel tönt sie Feuererkraft.
Wenn den der Windhauch geht
und durch die Flöten weht,
drängen die Schafe sich,

weinen sie bitterlich
Tränen aus Blut um mich!
Aber von Mord
sag du kein Wort!
Sag ihnen frei:
dass ich vermählet sei
mit einer Fűrstin traut
mit einer Himmelsbraut.
Als es die Hochzeit gab,
fiel hell ein Stern herab;
Sonne und Mondenglanz
heilten den Hochzeitskranz;
Espe war, Tanne war
unter der Gästeschar;
Berge dűster
waren Preister,
Sterne der Fackelschein,
Blumen der Teppich fein...
Aber erblickst du hier
oder begegnet dir
oder hörst du von ihr;
mein altes Műtterlein,
Gűrtel aus Wolle rein,
wienend und klagend,
alle befragend:
„Sagt mir, wer weiss um ihn,
ihn, meinen Schäferheld,
schlank, druch den Ring gestrählt?
Sein liebes Angesicht
ist wie der Milchschaum licht;
den Rabenferden gar
gleich glänzt sein liebes Haar;
der lieben Augen Glanz
gleich reifen Brombeern ganz!"
Lämmchen: zum Műtterlein
darfst du zu hart nicht sein!
Sag ihm getreu:
dass ich vermählet sei
mit einer stolzen Frau
in einer Himmelsau.
Aber vom Wunder sprich,

Lämmcher, der Mutter nicht:
dass als es Hochzeit gab,
hell fiel ein Stern herab,
Sonne und Mondenglanz
heilten den Hochzeitskranz,
Espe war, Tanne war
unter der Gästeschar,
Berge dűster
waren Preister,
Sterne der Fackelschein,
Blumen der Teppich fein...

Traducere **Alfred Margul-Sperber** (1968)

❊

Miora

At the Foot of the mountains,
At the gate at paradise,
Here come in a path
Which descends to the valley,
Three flocks of lambs
With three shepherds.
One is Moldavian,
One is Hungarian,
And one is Vrancian.
But the Hungarian
With the Vrancian
Talkend much,
And they consulted together
At the setting of the sun
Thar they should kill
The Moldavian,
Who is very proud,
And has very many sheep,
And many horned beasts,
And trained horses,
And dogs very brave!...

But the little Miora,
With curling wool,
For three days back
Its mouth is no longer silent
The grass no longer pleases it!
– Miora, little pet,
Plump little darling,
For three days back
They mouth is no longer silent
Does the grass no longer please thee?
Or art thou sick,
Miora, little Miora?
– Dearest shephered!
Give your sheep back to the black-dog;
That there bi grass for us
And shade for you,
Master, master!
And call to yourself a dog,
The one that is strongest,
For at the setting of the sun
They are to kill you;
The Hungarian shepherd
With the Vrancian!
– Little lamb,
Thou art mad;
And if should die
In the field of young grass
Say to the Vrancian
And to the Hungarian
That they bury me
Here, hard by,
In the sheep-fold
That I may be altogether with you,
That from beneath the stone
The gogs may hear me!
Tell them this,
And place at my head
The flute of beech wood,
That sounds with love!
The flute of bone,
That sounds very softly!

The flute of elder wood,
Whose sounds is full of fire!
That the wind whitch beats on me
May blow through them.
And collect together the sheep,
That they may weep for me
With tears of blood!
But thou of the murder
Do not speak to them.
But tell them simple
That I had married
A superb queen
The bride of the world!
That at my wedding
A star fell!
The sun and the moon
Held my crown;
The fir-trees and aspens
I had them for wedding guests;
For preists, the high mountains;
The birds for minstrels –
A thousand birds!
And the star for torches!...
But if you should meet,
If you meet
My old mother dear
With her belt for wood,
Weeping with her eyes,
Running through the fields,
Asking of every one,
And sayng to every one:
„Who has known?
Who has seen,
My beautiful shephered,
Passed through a ring?
His pretty face
The froth of milk!
His moustaches
Ears of corn!
His hair
The plume of the raven!

His eyes
The blackberry of the fields!"
Thou, my little Miora,
Do thou pity her!
And tel her simply
That I had married
The daughter of a king,
At the gate of paradise.
But to the dear mother
Do not say, my beloved,
That at my wedding
A star fell;
That I had for wedding guests
The firs and aspens;
For preists, the high mountains;
For ministrels, the birds –
A thousand birds –
And the stars for torches!...

Traducere **Henry Stanley** (1856)

⁂

Miorița

On a low hillside,
Where heaven spreads wide,
O'er the pathway winding,
To the plain descending,
Three shepherds keep
Three flocks of sheep.
One Moldavan,
One Hungarian,
And one from Vrancea-land.
Now the Hungarian
And the Vrancea-man,
Were scheming the whiel
And plotting with guile,
At the fall the day
Their kinsman to slay,

Working great wrong
For that he has strong,
His folds were full,
His lambs well for wood,
Steeds swift for running,
Hounds fierce and cunning...
Now three was a sheep
With fleece soft and deep.
Three days era this
Had mourned his masnelin
Grass all amiss.
– Dear little black sheep,
Black-nosed, clad deep,
Three days ere this
Mourn'st thy miseries
How! Grows thy grass amiss,
Or wherefore dost pine,
Darling lamb of mine?
– O, shephered dear,
Draw thy lambs near,
Seek the forest deep,
Where is grass for thy sheep
And shade for thy sleep.
Also, master dear,
Call thy dog near,
Thy fiercest hound
Thou hast faithful found,
For at fall of day
Purpose thee to slay
The Hungarian
And the Vrancea-man!
– Little lamb, dear heart,
If thou hast this art,
If life I must yield
In the milet-field,
Speak to the Vrancean
And the Hungarian
To bury me here
Where I may be near,
In the fold, to sleep,
Ever with my sheep,

By my hut of logs
Still to near my dogs.
Tell them what I say,
And close by me lay
My little pipe of beech,
Silver of speech!
My little pipe of bone,
With melting moan!
My pipe of elder-tree,
Fiery and free!
Than the sing breaze
Shall play on these
And shall draw my sheep
Their master to weep
With heart's blood deep!
But of this murdering
Tell my lambs nothing;
Only shall thou say
I am gone away
With a princess-bride,
Spouse of all earth wide;
Her wehn I wed
Fell a star dead;
Sun and moon shone dowb
For my bridal crown
Firs and maple trees
Werw my witnesses,
My pristes the high hills,
My music, birds'trills,
Birds all in flight,
And the stars for light!
But shouldst thou see,
As well may be,
My old mother dear,
Girt with white wool, here
Weeping woefully,
Wand'ring o'er the lea,
With anxious plea,
Demanding of ye:
„Who here has known
Has seen mine own,

A shepherd trim,
As a willow slim?
His skin to sight,
Like milk-foam white;
His moustaches, fair
As the wheaten ear;
His curly hair,
Like raven rare;
His eyes deep glow
Like the coal-black sloe...”
Thou, sweet lamb, shall take
Pity, for her sake.
Only shall thou say
I am gone away
With a princess-birde,
Where heaven apreads wide.
But let her not hear,
My old mother dear,
That when we wed
A star fell, dead;
That my witnesses
Were the maple trees;
My pristes, the high hills,
My music, birds'trils,
Birds all in flight,
And the stars light.

Traducere **N. W. Newcombe** (1945)

❊

Miorizza

Ale falde d'un pianoro
in un prato in fiore,
ecco avanzan sul sentiero
e scendono a valle
tre greggi d'agnelli
con tre pastorelli.
Uno è moldovano,

uno è ungureano
ed uno è vranceano.
Ora il vranceano
con l'ungureano,
insieme mi si parlerno
insieme mi si consigliarno,
come uccidernno,
verso il tramonto
il moldovano
ch' è più ricco
e possiede più pecore
belle e cornute –
e cavalli sapienti,
e cani più forti!
Ma quella Miorizza
dala lana bionda
da tre giorni
non fa che belare,
non più l'erba le piace.
– Miorizza lanosa,
lanosa e ricciuta,
tu da tre giorni
non fai che belare!
O l'erba non ti piace,
o sei malatina,
Mioara, Miorina!
– O, caro pastore,
radunati il gregee,
sotto il bosco, lungo il fiume,
ché l'erba è per noi,
e l'ombra è per voi.
Padrone, padrone
anche il tuo cane fedele,
il più forte de'tuoi cani,
t'avvisa ululando
ché, al tramonto del sole,
il pastore ungureano
con quello vranceano
mi ti vogliano uccidere!
– Peccorela barsana,
se tu hai dono della profezia,

e se io debbo morire
in un campo di sventura,
di ali'ungureano,
ed al vranceano
che mi sepelliscano
qui vicino nel recinto della pecore,
perché sia sempre con voi;
dietro all'ovile,
ch'io ascolti il latrar de' cani.
Questo di loro,
e che al capezzale mi mettano
un flauto di faggio
(molto suono dolce!),
un flauto d'osso
(molto suono melancolico!),
un flauto di sambuco
(molto suono appassionato!)
Il vento, quando vi soffierà
entrerà in assi,
le pecore s'aduneranno,
su me piangeranno.
Me tu del dellito
non dir nulla a nessuno;
di'loro soltano
che mi sono sposato
con una bella Regina
fidanzate del Mondo;
che alle mie nozze
è caduta una stella;
che il sole e la luna
mi ben tenuto la corona.
Che gli abeti e i platani
Mi sono stati testimoni,
preti gli alti monti,
violonisti gli ucceli,
migliaie di ucceli,
e fiaccole le stele!
E se tu scorgerai,
se incontrerai
la mia vecchietta,
la mamma mia

dalla cintura di lana,
degli occhi piagendo,
pei campi correndo,
a tutti chiedendo,
e a tutti dicendo:
„Che di voi ha conosciuto,
che di voi ha veduto
il mio bel pastorello
che passa per un annelo?
Il sua visino,
spuma di latte;
i suoi baffetti,
spigo di grano;
i suoi capelli,
penna di corvo;
i suoi occhielli,
more della siepel".
Tu Miora mia,
abbi compassione di lei
dille soltano
che mi sono sposato
con una figlia di re,
in un prato di fiore.
Ma alla mamma mia
non dire, carina,
che alle mie nozze
è caduta una stella,
che ha avuti a testimoni
abeti i platani,
preti gli alti monti,
violonisti gli ucceli,
migliaia di ucceli,
e fiaccole le stelle!

Traducere **Ramiro Ortiz** (1928)

❊

Picorella

Per un prato di paradiso,
sui piedi della montagna,
ecco vengono lungo il sentiero,
discendo nella valle,
tre bianchi greggi d'agnelli,
accompagnati da tre pastorelli:
uno è della Moldavia,
l'altro è della Vrancea
ed il trezo è transilvano.
E il pastore di Transilvania
ecco parla a quel di Vrancea
ed insieme hanno deciso
d'ammazzare quando è sera
il pastore di Moldavia
perché è ricco, ha tanti pecore
belle e cornute, ha tanti cavalli
ammaestrati e cani più forti...
Ma quella bionda pecorella
da tre giorni sta belando
e non bruca un filo d'erba.
– O mia bionda pecorella,
o, pecorella bionda e rosa,
che da tre giorni ti lamenti,
forse l'erba non ti piace,
o forse ammalata ti sei,
mia soave pecorella?
– O mio pastorello caro,
conduci le tue pecore
nel le tue pecore
nel più fitto del bosco
e noi avremo più erba
e voi avrete più ombra.
O padrone, o padrone,
anche un cane devi chiamare,
il più feroce e il più fedele,
perché al tramonto del sole
il pastore transilvano
e il pastore vranceano
ti vogliano ammazzare.

– O mia pecorell di Barsa,
o mia miracolosa pecorella,
se io devo morire tra l'erba
di'al pastore di Vrancea,
di'al pastore di Transilvania,
che mi scavino la tomba
vicino allo stazzo,
perché io possa restare con voi
qui accanto ala campanna
ed ascultare il latrato dei miei cani.
Di'ad essi queste cose
e poi mettimi vicino alla testa
uno zufolo di faggio
dalla note così dulci,
e uno zufolo di osso
dalle note così tristi,
e un zufolo di sambuco,
dalle note così ardenti.
Così il vento quando soffia
passerà attraverso i fiori
e le pecore verranno
e sul mio corpo piangeranno
con lacrime di sangue.
Non dirgli che io so
che mi vogliano ammazzare,
ma dì loro solamente
che io mi sono sposato
con la regina più bella,
signora di tutto il mondo,
e che alla mie nozze
è caduta una stella,
e che il sole e la luna
mi han tenuto la corona,
et che platani ed abeti
mi son stati compagni nuziali,
e preti le montagne,
e musici gli uccelli
a migliaia convenuti,
e fiaccole la stelle.
E se tu, se tu vedrai,
e se tu incontrerai

una piccola vecchia madre
dalla cintura di lana,
con le lacrime negli occhi,
in affanno per i campi,
e che a tutti passa e dice:
„Chi a visto o conoscuto,
un caro pastorello,
così snello da passare
per il cerchio di un anello?
Il sua viso era bianco
comme la spuma del latte,
i suoi baffetti
erano comme le spighe del grano,
i capelli alla di corvo,
i suoi occhi more di campo!"
Se tu, se tu l'incontri,
o pecorella mia,
abbi pietà di lei,
dille la verità,
che io ho sposato
la figlia di un Re
in un prato di paradiso.
Ma non dirle, pecorella,
che alle mie nozze
è caduto giù una stella,
e che platani ed abeti
mi son stati compagni nuziali
e preti le montagne,
e musici gli uccelli
a migliaia convenuti,
e fiaccole le stelle.

Traducere **Mario di Micheli** (1961)

❊

Este un grupaj selectiv, cu intenţii strict ilustrative. Am lăsat la o parte mulţime de traduceri în alte limbi europene, ca şi asiatice. *Corpus*-ul, în totalitate, arată că, într-adevăr, *Mioriţa* „străbate lumea", cum se încumetă s-o facă numai capodopera general recunoscută şi apreciată de minţi luminate.

Sunt de reţinut aspecte probatorii, care lasă să se înţeleagă receptarea textului ca un fenomen firesc şi necesar pe parcursul întîlnirii între culturi, dezvoltării şi maturizării lor. Nu mai încap îndoieli, suspiciuni, comentarii tendenţioase.

1. Capodopera *noastră* şi-a început călătoria prin imperiul culturii europene (apoi mondiale), odată cu „descoperirea" poeziei populare la mijlocul secolului al XIX-lea; a pătruns rapid, am putea spune, îmbucurător, în cele mai mari culturi ale vremii: franceză (la 1854), engleză (1856), germană (1857. N-a fost un accident, o descoperire de moment, sub puseul modei, ca să producă senzaţie, apoi să urmeze uitarea. Mai mult decît atît, *Mioriţa* s-a menţinut în actualitatea internaţională mai viguros, poate, decît în ţară, cucerind mereu spaţii geografice (franco-germano-engleze, imediat după apariţia alecsandriană; italo-iberice, în perioada interbelică; euro-asiatice, după al Doilea Război), şi făcîndu-se simţită în diverse domenii ale culturii: literatură, istorie, etnologie, mitologie comparată. Nici în perioade de cumpănă ale vieţii europene nu a fost uitată. A continuat să trezească interesul cititorului german, de pildă, care a beneficiat de traducerea lui Hans Diplich (1941) sau a celui englez, cu traducerea lui N. W. Newcombe (1945); ca să nu mai vorbesc de numeroasele traduceri, efectuate îndeosebi postbelic, în lumea slavă (nord şi sud-carpatică), indiană, chineză, niponă, etc.

2. Ca notă particulară, diferenţiată faţă de alte opere consacrate, traducătorii acestei creaţii etnice aparţin unor categorii profesionale diverse, nume adesea celebre: istorici (Jules Michelet), oameni politici (Wilhelm von Kotzebue), personalităţi de stat (Carmen Sylva), filologi de renume (Ramiro Ortiz, Leo Spitzer), istorici literari (Jean Rousselot, Iuri Kojevnikov), scriitori de prestigiu (Maria Tereza Léon, Rafael Alberti, Mario di Micheli). Nu-i putem bănui de interese de grup, de retorică facilă, de incompetenţă în judecata de valoare, fie că unii se referă la aspectele pur ştiinţifice ale problemei, fie că alţii au în vedere dimensiunile literare, estetice, metafizice.

3. S-a început cu varianta Alecsandri (mă refer la veteranii din secolul al XIX-lea: Jules Michelet, Henry Stanley, Wilhelm von Kotzebue, Carmen Sylva), ca ulterior să fie selectate şi texte din *corpus*-ul folcloric (Maria Holban, Alfred Margul-Sperber, Alexandru Ţenchea. Dar să se reţină că peste tot se resimte nota mioritică proprie, aceeaşi în varianta Alecsandri ca şi în variantele dialectale: moartea ca încercare existenţială. Suportul semantic al acestei direcţionări se află în răspunsul păstorului la vestea asasinatului; intră în rol poematica dramei, criptograma imaginarului, în defavoarea epicului, a conflictului propriu-zis baladesc. Comentatorii care n-au sesizat specificul acestui tip de compoziţie au căzut în erori impardonabile.

4. Un studiu filologic şi pertinent asupra traducerilor mai vechi ori mai noi ar dovedi că textul mioritic nu a fost „trădat" nici sub raport imagistic, nici mitico-folcloric; amănuntul poate deveni, la nevoie, un util reper orientativ.

Mioriţa sau mioritic sălăşluieşte omul

Motto:
„suspin al brazilor şi al izvoarelor de pe Carpaţi".
Mihai Eminescu

Expresia „mioritic sălăşluieşte omul" invocă temelia fiinţării româneşti. Este vorba de un joc cu cuvintele, inspirat de Heidegger intitulând un eseu târziu *"Omul sălăşluieşte în chip poetic".* Oare ar putea fi cercetat din nou temeiul strămoşesc, cu ochii minţii?

Să citim cu atenţie cuvintele lui Petru Ursache:

"…Gh. I. Brătianu… spunea că istoria românilor pare, în ochii cercetătorului din epoca modernă, 'o legendă' şi 'un miracol'. Lucian Blaga prelucra materialul de provenienţă rurală şi prealfabetă în acord cu datele filosofiei culturii, disciplină nouă şi de perspectivă în deceniile interbelice. Plugarul şi păstorul nu cunoşteau delimitări stricte de natura spaţială ori în direcţie cronologică. Individul îşi ducea traiul între graniţe spiritualizate, în ritmuri cosmice şi sub 'zarişte a mitului'.

Important era să cunoască unde sunt păşunile bogate şi dăruite de o putere divină, la ce zi fastă să aşeze plugul în brazdă...Timpul concret, evenimentele cotidiene, înfruntările armate, indiferent de acuitatea lor, i se înfăţişau într-o manieră opacizată, fără semnificaţie, pentru că individul îşi îngăduia să se situeze la un nivel diferit şi propriu de fiinţare. Omul carpatic şi mioritic 'trecea' pe lîngă ele asemenea păstorului în veşnică transhumanţă, stăpînit de rotirea anotimpurilor; nu le lua în seamă pentru că avea privirea aţintită în altă direcţie, asemenea plugarului, preocupat prioritar de mişcarea stelelor. Aşa se explică faptul ca păstorul şi agricultorul, cei doi fraţi congeneri, au transferat sus, pe boltă, întregul inventar sătesc, începind cu

calea (drumul) şi continuînd cu *carul* (mic, mare), *calul, taurul, cloşca, balanţa,* etc.*"*

Petru Ursache continuă:

„Lui Lucian Blaga şi lui Gheorghe I. Brătianu li se alătură Mircea Eliade, în ce priveşte spiritualizarea dimensiunii româneşti a fiinţării în spaţiu şi în timp. S-a putut constata deja, pe terenul material al tradiţiei, că premizele acestei gîndiri, în favoarea spiritualizării, se află în apriorismul cultural carpato-mioritic. Primii doi se unesc prin diferenţiere, adică prin modul în care valorifică documentul cultural: pentru autorul Poemelor luminii, mitul reprezintă un pretext de ajungere şi de situare în transcendent, după ce lumina a fost revărsată; pentru Gheorghe I. Brătianu, este o modalitate de deschidere spre mundan, de situare în cronologie a evenimentelor strict omeneşti, cu condiţia să fie respectată legea morală, care îşi are temeiul în îndepărtata preistorie precucuteniană. Prin 'boicot', termen prea categoric şi limitativ la Blaga, se subînţelege mai curînd retragere (Mircea Eliade), aşteptare şi prudenţă." (1)

În pasajele citate, Petru Ursache pare a zugrăvi zorii unei culturi agro-pastorale al cărei ţinut de baştină era aria Carpato-Danubiano-Pontică. Gândirea dens poetică a lui Ursache pune în lumină însuşirea specifică acestei culturi: acordul mutual între om şi ritmurile cosmice.

Orice comunitate este călăuzită de o viziune despre lume şi se află astfel plasată într-o relaţie definită cu întregul şi, deasemenea, cu sine. Aceasta înseamnă că omul trebuie întotdeauna să fie înrădăcinat într-o structură a convingerilor şi a ordinii. Asadar, înainte de toate, omul se află în cultură şi este purtător de cultură. Conceptul spaţiului cultural mioritic joacă un rol deosebit în gândirea lui Lucian Blaga. Spaţiu (Lucian Blaga), model cultural (Roy Goodwin D'Andrade), semiosferă (Yuri Lotman): putem folosi oricare dintre aceşti termeni, deşi conotaţiile respective sunt întrucâtva diferite.

Care ar fi circumstanţele plăsmuirii unei culturi?

Teoria jocurilor evoluționare poate elucida formarea culturilor și, desigur, formarea și răspândirea regulilor și a convențiilor. 'Evoluționar' nu se referă în mod necesar la selecția naturală în sensul biologic. După Jenna Bednar și Scott Page, modelele evoluționare presupun că participanții, ființele umane, pot face greșeli, "că jucătorii nu cunosc toate regulile și că regulile se pot schimba, că participanții pot juca mai multe jocuri simultan aplicând strategii diferite in fiecare caz, sau pot alege aceeași strategie pentru jocuri distincte. Dinamica interacțiunilor poate cauza apariția convențiilor locale". Evoluția poate deveni mai înceată și se poate apropia de un echilibru. Bednar și Page descriu în câteva cuvinte intenția și rezultatele proectului: "Particularitățile comportamentului cultural includ consistența individuală și cea a unui grup, varietate între populații, tenacitate în comportament și, posibil, performanța suboptimală...am construit un cadru formal in care aceste atribute ale comportamentului apar ca rezultat al interacțiunii între agenți cu motivație... Analiza noastră este o combinație a tehnicilor bazate pe agenți și a tehnicilor matematice, permițându-ne să explorăm aspecte ale dinamicii și să dovedim că aspectele comportamentale produse de agenți sunt echilibre. Rezultatele fundează diversitatea culturală în teoria jocurilor, în timp ce felul in care apare comportamentul cultural este bazat pe agenți [factorii activi]." (2) O analiză asemănătoare a fost facută și în domeniul comunicării și al convențiilor grafice. Convențiile constituie cogniții de ordin superior (3). "Convențiile sunt fundate în repetiție și astfel produc un lanț de viitoare repetiții", scrie Harmut Winkler. "Noțiunea de repetiție conține întreaga problemă: ea combină ideea progresiei lineare, cum presupune noțiunea de act, cu ideea reîntoarcerii ciclice. Inițial, aceste două idei se contrazic. Și totuși repetiția nu poate fi concepută fără această contradicție. Mai mult chiar: ar putea fi vazută ca modelul sau conceptualizarea acestei contradicții. Repetiția... conține un moment de identitate sau similaritate; altfel nu ar putea fi recunoscută ca atare în vârtejul evenimentelor. În acelasi timp, conține și un moment al

diferenţei în sensul că va combina întotdeauna evenimente autosuficiente/eterogene ."(4)

Este deasemenea important faptul că, în toate aceste cazuri, întregul care rezultă este mai mare decât suma părţilor, sau, cu alte cuvinte, apare complexitatea. Complex nu înseamnă complicat; înseamnă că un mic număr de reguli foarte simple pot genera rezultate ce nu pot fi prezise pornind dela părţile iniţiale, rezultatul fiind disproporţionat în raport cu elementele originare.

După Daniel Nettle, comportamentul preexistent poate căpăta o nouă funcţie prin exaptare şi ritualizare. "Ritualizarea culturală este necesară pentru a stabili secvenţe ale modelelor configuraţiilor comportamentului omenesc", observă I. Eibl-Eibersfeldt. Ritualizarea măreşte efectul prin mijlocirea repetiţiei, a intensităţii, a contrastelor accentuate, a semnalelor, şi a stereotipiei în unităţile de bază. Frits Staal susţine că acţiunea ritualică este săvârşită pentru sine însăşi, că ea constitutie propriul său scop (5). A o duce la îndeplinire nu înseamnă altceva decât aplicarea procedurii ritualice corecte şi respectarea tuturor regulilor – instrucţiunile pentru înfăptuirea-i fără greşeală erau parte a tradiţiei, din generaţie în generaţie.

Pentru a indica particularităţile caracteristice ale modelelor culturale, ar fi trebuit să înscriem subtitlul: convenţii, reguli, constrângeri. Activitatea culturală este încadrată în structuri de constrângere obiective şi conectate, impuse de geografie, tehnologie, economie, şamd. Deciziile sunt luate în raza constrângerilor. Însă, tocmai datorită unor asemenea restricţii, o activitate poate deveni mai atrăgătoare: un maestru al picturii va lucra mai cu spor inlăuntrul constrângerilor impuse de o anume iconografie şi de un stil specific. În vremuri trecute, noţiunea de artă nu avea semnificaţia actuală ingustă. Nu era nici o simplă înfăptuire individuală, nici ceva făcut pentru distracţia celor mulţi. Este suficient a menţiona cucuteniana Horă de la Frumuşica, mileniul al IV-lea î.Hr., Horele de la Mănăstirea Aninoasa, pictate de Pârvu Mutu în secolul al XVII-

lea şi Hora de la Olari-Covreşti, pictată în prima jumătate a secolului al XIX-lea de Ilie zugrav din Teiuş, în vremea mini-Renaşterii picturii mioritic-Bizantine olteneşti.

Trebuie amintit faptul că orişicine abordează datele are în minte o inevitabilă pată oarbă, după cum ne-au invăţat Heinz von Foerster şi Niklas Luhman. Prin urmare, toate comentariile tendenţioase, atât cele care iau în derâdere spaţiul mioritic al lui Blaga cât şi afirmaţille descriind cultura Română ca fiind de mâna a doua, trebuie luate *cum grano salis*. Parafrazându-l pe von Foerster, putem spune că autorii unor asemenea comentarii "nu sunt capabili să înţeleagă că nu sunt capabili să înţeleagă." Reţeaua heterarhică a contexturilor (6) culturale presupune disponibilitatea de a se mişca liber între perspective care sunt diferite şi adesea fără o măsură comună şi care ar trebui înţelese pe baza sistemului de coordonate proprii fiecăreia. Aşadar, vederile noastre despre contextura culturală mioritică – înlăturate fiind superficialităţile momentului prezent, de genul "nou comunism", "corectitudine culturală şi istorică" sau "sat global" – ar trebui să reflecte o dimensiune şi valori emice.

Miorița îşi are originea într-o tradiţie a poeziei orale, compuse, memorizate şi transmise prin viu grai ca ritual din vremuri străvechi – poema ca rostire rituală. Să ne încumetăm a asculta din nou rostirea poetică, cele spuse şi cele nespuse. O cultură consistă din structuri mintale şi dintr-un cadru de idei care devin lăuntrice şi sunt în folosinţă. Asemenea structuri tind a fi inexplicite şi tacite, mult va fi dedus sau subînţeles, nenumărate lucruri sunt esenţial latente (7). O cultură este ţesătura nevăzuta care îmbrăţisează o lume şi învăluie fiinţele omeneşti. Jucătorii apar si dispar – unii mai tragic decât alţii -, dar jocul continuă, nesfârşit şi neştirbit în ce priveşte putinţa de a aţâţa, de a infiora, de a mântui. Şi apoi se întâmplă minunea, încununarea, capodopera, Miorița.

Care a fost soarta omului mioritic în secolul al XX-lea? Perpetrând sistematic elitocidul şi culturocidul, internaţiona-

liştii marxist-leninişti au demolat o lume mioritică destul de stabilă. Nu a rămas decât un palimpsest al ruinelor. Globalizarea încearcă acum să şteargă de pe faţa pământului până şi ruinele.

Ştefan Arteni

Note:

(1) Petru Ursache, *Ţăranul român – fişă de evidenţă*, Contemporanul, anul XXII, nr 4 (709), Aprilie 2011, p.34

(2) Jenna Bednar, Scott Page, *Can Game(s) Theory Explain Culture? The Emergence of Cultural Behavior within Multiple Games*, Rationality and Society, Vol. 19, No. 1, pp. 65-97, 2007, disponibil la SSRN: http://ssrn.com/abstract=1138344;

Jenna Bednar, Aaaron Bramson, Andrea Jones-Rooy, Scott Page, *Conformity, Consistency, and Cultural Heterogeneity* http://groups.csail.mit.edu/belief-dynamics/MURI/papers07/Pagedblcoord14.pdf

(3) Nicolas Fay, Simon Garrod, Tracy MacLeod, John Lee, John Oberlander, *Design, Adaptation and Convention: The Emergence of Higher Order Graphical Representations* http://www.cogsci.northwestern.edu/cogsci2004/papers/paper513.pdf ;

Nicolas Fay, Simon Garrod and Leo Roberts, *The fitness and functionality of culturally evolved communication systems* http://rstb.royalsocietypublishing.org/content/363/1509/3553.full.pdf

(4) Hartmut Winkler, *Discourses, Schemata, Technology, Monuments: Outline for a Theory of Cultural Continuity,* translated by Geoffrey Winthrop-Young and Michael Wutz http://homepages.uni-paderborn.de/winkler/modell_e.html;

Stefan Arteni, *Writing Systems, Art, Communication – 3* http://www.scribd.com/doc/34988821/StefanArteni-WritingSystems-Art-Communication-3

(5) "În *Reguli fără Semnificaţie* (1990, 1993) şi în alte scrieri am sugerat că ritualul este guvernat de reguli sintactice şi că forţa unora dintre aceste reguli se află în recursiunea lor. O regulă recursivă este o regulă aplicată sieşi." Frits Staal, *The Thai Royal Cremation and the*

Recursiveness of Ritual http://www.iias.nl/iiasn/10/Regional/10CDIA12.html

(6) Contextura este un tot întreţesut, îmbinat sau împreunat ca o reţea, o împletitură.

(7) Roy Goodwin D'Andrade, *The Cultural Part of Cognition* http://people.ucsc.edu/~gwells/Files/Courses_Folder/ED%20261%20Papers/D'Andrade%20Cultural%20Part%20of%20Cognition.pdf

Miorița or Mioritically Man Dwells

Motto

"a lament of all the pines and wellsprings on the Carpathian mountains".

Mihai Eminescu

The phrase "mioritically man dwells" names that which constitutes the framework grounding Romanian Beingness. The phrase is a play with words inspired by Heidegger's titling a late essay *"...Poetically Man Dwells..."* Is it possible to bring this framework before our mind's eye?

Let us heed the words of Petru Ursache:

"…Gh. I. Brătianu …was saying that, to the eyes of a modern researcher, Romanian history may appear as both a 'legend' and a 'miracle'. Lucian Blaga was reworking material of rural and preliterate origin, guided by the tenets of a new field that appeared very promising during the pre-war decades, that is philosophy of culture. The ploughman and the shepherd were not familiar with strict spatial boundaries or with a chronological direction. The individual was living within spiritual borders, within the horizon of myth and according to cosmic rhythms. What had to be taken into account were the knowledge of rich grazing fields, gift of a divine power, the day propitious for cutting the first furrow into the soil with the ploughshare…Real time, daily events, armed conflicts, regardless of their acuity, seemed to him opaque, without significance, for the individual allowed himself a personal and different level of beingness. The carpathic and mioritic man 'passed them by', not unlike the shepherd caught in his everlasting transhumance ruled by the rotation of seasons; he was unmindful of them for he looked in a different direction, in the manner of the ploughman who was primarily concerned with the movement of

the stars. This explains why the ploughman and the shepherd, congeneric brethren, had moved the entire village inventory to the skies above, beginning with the *way* (the road) and continuing with the *carts* (large and small), *the horse, the bull, the hen, the pair of scales*, and so forth."

Petru Ursache continues:

"Regarding the spiritualization of the Romanian dimension of beingness in space and time, Lucian Blaga and Gheorghe I. Brătianu will be joined by Mircea Eliade. Concerning the material field of tradition, it has already been ascertained that the premises of this thought favorable to spiritualization may be located in the carpatho-mioritic cultural apriori. The first two [authors] are united by differentiation, that is by the way of revaluating the cultural document: for the author of Poems of Light, myth represents a pretext for reaching for and being situated in the transcendent, after light had poured forth; for Gheorghe I. Brătianu, it represents a modality of opening toward the mundane, of chronologically situating strictly human events, on condition that the moral law, whose foundations are to be found in the remote Precucuteni prehistory, would be respected. The 'boycott' [of history], a term used by Blaga in an absolute and limiting way, may be rather understood as a withdrawal (Mircea Eliade), as pausing and prudence". (1)

In the passages cited, Petru Ursache hearkens back to the dawn of an agro-pastoral culture whose homeland was the Carpatho–Danubian–Pontic area. Ursache's densely poetic thinking celebrates the culture's identifying feature: a mutual attunement of man and cosmic rhythms.

Every community is guided by some worldview and is placed thereby in a definite relation to the whole and also to itself. It follows that man must ever be grounded on some structure of convictions and of order. Hence, human beings are within a culture and with culture before all else. The concept of cultural mioritic space plays a major role in Lucian Blaga's

thought. Space (Lucian Blaga), cultural model (Roy Goodwin D'Andrade), semiosphere (Yuri Lotman): these terms may be used interchangeably, although their connotations may be slightly different.

Under what circumstances does culture arise?

The tools of evolutionary game theory may elucidate the emergence of cultures and, of course, the emergence and spreading of rules and conventions. "Evolutionary" does not necessarily presume natural selection in the biological sense. According to Jenna Bednar and Scott Page, evolutionary models assume that participants, or people, may make errors, "that players do not know all the rules and that rules may change, that participants may play multiple games simultaneously and use separate strategies in each, or that they choose the same strategies for distinct games. Interaction dynamics may cause local conventions to emerge". Evolution can slow down and approach an equilibrium. Bednar and Page describe their aim and findings in a few words: „ The hallmarks of cultural behavior include consistency within and across individuals, variance between populations, behavioral stickiness, and possibly suboptimal performance …we build a formal framework within which these behavioral attributes emerge from the interactions of purposive agents… Our analysis combines agent-based techniques and mathematics, enabling us to explore dynamics and to prove when the behaviors produced by the agents are equilibria. Our results provide game theoretic foundations for cultural diversity and agent-based support for how cultural behavior might emerge." (2) Similar analysis has been done also on graphical communication and conventions. Conventions constitute higher order cognitions (3). "Conventions are grounded in repetitions, and they trigger entire chains of future repetitions", writes Hartmut Winkler. "The notion of repetition contains the entire problem: it combines the idea of linear progression (as it is presumed by the notion of an act) with the idea of a cyclical return. Both ideas, initially, contradict one

another. Repetition, however, is inconceivable without this contradiction. Even more: it can easily be seen as the model or concept for this contradiction. Repetition… contains a moment of identity or similarity; otherwise, it could not be recognized as such in the whirl of events. At the same time, it also contains a moment of difference in that it always combines self-contained/ heterogeneous events." (4)

It is also important to notice that in all these cases, the resulting whole is greater than the sum of the parts; in other words, complexity emerges. Complex does not mean complicated; it means that very simple rules can generate outcomes that could not be predicted by just looking at the parts by themselves, the result being unproportional to the original input.

According to Daniel Nettle, preexisting behaviors receive a secondary function through exaptation and ritualization. "Cultural ritualization is required to establish sequences of behavioural patterns in humans", observes I. Eibl-Eibesfeldt. Ritualization increases impact through the use of repetition, high intensity, strong contrasts, alerting signals, and stereotypy in basic units. Frits Staal contends that *ritual action* is performed for its own sake, that it constitutes its own goal. (5) The way of doing consists in correct ritual procedures and in observing all the particular rules – instruction in the faultless execution of rules was part of a tradition transmitted from one generation to the next.

As earmarks of the essence of all cultural models we should have inscribed the subtitle: conventions, rules, constraints. Cultural activity is framed by objective interlocking structures of constraint imposed by geography, technology, economics, and so forth. Choices are situated within constraints**.** But those restrictions can also make an activity more appealing: a master painter is better able to work within the constraints of a specific iconography and style. In times past, art did not mean the current, narrow concept. It was neither the mere achievement of an individual nor something made for the entertainment of the many. It is sufficient to mention the 4th

millenium BC Cucutenian Hora from Frumuşica, Pârvu Mutu's Horas from Aninoasa which were painted in the 17th century, and the early 19th century Hora from Olari-Covreşti painted by Ilie zographer from Teiuş, at a time when mioritic-Byzantine church painting in Oltenia had a mini-Renaissance.

The fact is that everyone approaches the data carrying in his/her mind an unavoidable blind spot, as Heinz von Foerster and Niklas Luhmann have taught us. Consequently, all tendencious commentaries, both the derisive comments about Blaga's mioritic space and the occasional assertions describing Romanian culture as second-rate, should be taken with a pinch of salt. To paraphrase von Foerster, the authors of such comments "do not understand that they do not understand." The heterarchical network of cultural contextures (6) requires a willingness to move freely between different and often incommensurable perspectives which have to be understood on their own terms. For that reason, a view of the mioritic cultural contexture – devoid of current superficialities, such as "new communism", "cultural and historical correctness" or "global village" – should reflect an emic dimension.

Miorita comes out of a tradition of oral poetry composed, memorized and transmitted as a ritual since time immemorial - the poem as a ritual speech event. We must dare to try anew to hear what is said poetically, the spoken and the unspoken. A culture consists of the mental structures and framework of ideas that people internalize and use. Such structures tend to be inexplicit and tacit, countless things are essentially latent, much will be inferred (7). A culture is the invisible net which enfolds a world and encompasses human beings. Players come and go - some more tragically than others -, but the game lives on, unending and unsullied in its possibilities to tease, to thrill and to redeem. Then, the marvelous occurs, which is the crown, the masterpiece, Mioriţa.

What was the lot that befell mioritic man during the 20th century? A systematic elitocide and culturocide perpetrated by internationalist marxist-leninists demolished the more or less stable mioritic world. All that was left was a palimpsest of ruins. Globalization is now attempting to erase even the ruins.

Ștefan Arteni

Notes:

(1) Petru Ursache, *Țăranul român – fișă de evidență*, Contemporanul, anul XXII, nr 4 (709), Aprilie 2011, p.34

(2) Jenna Bednar, Scott Page, *Can Game(s) Theory Explain Culture? The Emergence of Cultural Behavior within Multiple Games*, Rationality and Society, Vol. 19, No. 1, pp. 65-97, 2007, disponibil la SSRN: http://ssrn.com/abstract=1138344;

Jenna Bednar, Aaaron Bramson, Andrea Jones-Rooy, Scott Page, *Conformity, Consistency, and Cultural Heterogeneity* http://groups.csail.mit.edu/belief-dynamics/MURI/papers07/ Paged blcoord14.pdf

(3) Nicolas Fay, Simon Garrod, Tracy MacLeod, John Lee, John Oberlander, *Design, Adaptation and Convention: The Emergence of Higher Order Graphical Representations* http://www.cogsci.northwestern.edu/cogsci2004/papers/paper513.pdf ;

Nicolas Fay, Simon Garrod and Leo Roberts, *The fitness and functionality of culturally evolved communication systems* http://rstb.royalsocietypublishing.org/content/363/1509/3553.full.pdf

(4) Hartmut Winkler, *Discourses, Schemata, Technology, Monuments: Outline for a Theory of Cultural Continuity*, translated by Geoffrey Winthrop-Young and Michael Wutz http://homepages.uni-paderborn.de/winkler/modell_e.html ;

Stefan Arteni, *Writing Systems, Art, Communication – 3* http://www.scribd.com/doc/34988821/StefanArteni-WritingSystems-Art-Communication-3

(5) "I have suggested in *Rules without Meaning* (1990, paper 1993) and elsewhere that ritual is governed by syntactic rules and that the power of some of these rules lies in their recursiveness. A *recursive* rule is a

rule that applies to itself." Frits Staal, *The Thai Royal Cremation and the Recursiveness of Ritual* http://www.iias.nl/iiasn/10/Regional/10CDIA12.html

(6) 'Contexture' means a whole assembled and interconnected by weaving together, an interwoven network.

(7) Roy Goodwin D'Andrade, *The Cultural Part of Cognition* http://people.ucsc.edu/~gwells/Files/Courses_Folder/ED%20261%20Papers/D'Andrade%20Cultural%20Part%20of%20Cognition.pdf

Ștefan Arteni

Ștefan Arteni a expus caligrafii și picturi în Europa, Statele Unite, Japonia, Coreea, China și Taiwan. A conferențiat și a demonstrat caligrafie (Greacă, Sanscrită și Japoneză) și a particpat la ateliere de creație în New York, 1995 și 1996; Centrul Freeman pentru Studii Asiatice al Universității Wesleyan, Middletown, CT, 1998; Universitatea Columbia, New York, 1998; Biblioteca Sf. Marcu, Seminarul General Teologic, New York, 1999.
I s-au decernat: Marele Premiu pentru caligrafie al Ministerului Afacerilor Externe al Japoniei în 1996 și 2005; Premiul de Argint pentru Kana (scriere continuă) în 1999; Marele Premiu al consulului general al Japoniei la Los Angeles în 2002. În 2005, lui Arteni i s-a conferit cel mai înalt rang, Shihan (Maestru Invățător), de către Asociația Japoneză pentru Arta Caligrafică.

Biografie: http://www.scribd.com/doc/106726693/StefanArteni-Biography-September2012
Articolele științifice ale lui Arteni despre materialele și tehnicile picturii sunt enumerate în următoarele bibliografii electronice:
EDV Katalog – Kunsthistorisches Institut in Florenz, Max-Planck-Institut ;
http://bcin.ca ;
www.lrmh.culture.fr base Castor.

Situl web al pictorului: www.stefanarteni.net

Expoziții, cărți electronice ale pictorului, cărți de artist și cărți ilustrate, numeroase lucrări, apar în următoarele situri:
www.scribd.com/stefan%20arteni;
http://www.facebook.com/pages/Stefan-Arteni-Traditioning-and-the-Game-of-Art/187294881287639; www.saatchionline.com/wayofform;
http://aiep.artistroster.org/portfolio.cfm?id=967
http://www.wishingwell.it/feimo/en/artist/sa
http://artindex.ro/2012/10/28/arteni-stefan/
http://www.youtube.com/user/stefanarteni

Stefan Arteni

Stefan Arteni has extensively exhibited calligraphies and paintings throughout Europe, the United States, and in Japan, Korea, China, and Taiwan. He has lectured on and demonstrated calligraphy (Greek, Sanskrit, Chinese, Japanese) and participated in workshops in New York, 1995 and 1996; the Freeman Center for East Asian Studies at Wesleyan University, Middletown, CT, 1998; Columbia University, New York, 1998; St. Mark's Library, General Theological Seminary, New York, 1999.
Arteni was awarded the Japan Foreign Affairs Minister's Grand Prize for Calligraphy in 1996 and in 2005, the Silver Award for Kana (linked writing) in 1999, the Japan Consul General in Los Angeles Grand Prize in 2002. Arteni has been awarded in 2005 the highest rank, SHIHAN (Master Teacher), by The Japan Calligraphy Art Association.

Biography: http://www.scribd.com/doc/106726693/StefanArteni-Biography-September2012

Arteni's scientific papers on artist's materials have been listed in:
EDV Katalog – Kunsthistorisches Institut in Florenz, Max-Planck-Institut ;
http://bcin.ca ;
www.lrmh.culture.fr base Castor.

Web Site*:* www.stefanarteni.net

Exhibitions, Arteni's ebooks, Selected Works:
www.scribd.com/stefan%20arteni

Selected Works:
http://www.facebook.com/pages/Stefan-Arteni-Traditioning-and-the-Game-of-Art/187294881287639
www.saatchionline.com/wayofform
http://aiep.artistroster.org/portfolio.cfm?id=967
http://www.wishingwell.it/feimo/en/artist/sa
http://artindex.ro/2012/10/28/arteni-stefan/
http://www.youtube.com/user/stefanarteni

S U M A R

Comportamentul mioritic • 5

Capitolul I – **AVENTURI THANATICE EXEMPLARE • 9**
1. Zeul care trebuie să moară (p. 9); 2. Întoarcerea zeiței (p. 14); 3. Caloianul și Paparuda (p. 25); 4. Caloianul și Miorița (p. 35); 5. Bocetul orfic (p. 45); 6. Cîntec și cîntare (p. 51)

Capitolul II – **IMAGINARUL MITIC AL PĂSTORITULUI • 63**
1. Păstoritul pe urmele zeilor – în variantă pind-carpatică (p. 63); 2. Păstoritul, nostalgie a înălțimilor și a plaiului (p. 71)

Capitolul III – **TRANSHUMANȚE SUFLETEȘTI și de IMAGINE • 85**
1. Dumnezeu cioban (p. 86); 2. Lumea lui Telepinus (p. 101); 3. Alui – lùiu (p. 104); 4. Cealaltă „maică" (p. 109); 5. Corespondențe iarăși (p. 114)

Capitolul IV – **ÎNALTUL DE SUS** ȘI **ÎNALTUL DE JOS • 125**
1. Moartea cu o mie de fețe (p. 125); 2. Moartea cea mare (p. 137); 3. Bestiar mitologic (p. 151)

Capitolul V – **ARS MORIENDI • 175**
1. Moartea ca așteptare **–** marginalii la o trilogie a existenței (p. 175); 2. Moartea ca experiment sufletesc (p. 186); 3. De ce n-a plîns Vitoria Lipan? (p. 197)

Capitolul VI – **MIT și LITERATURĂ • 217**

1. A doua tinereţe a Mioriţei (p. 217); 2. Ispita comparatistă (p. 227); 3. Imaginar mioritic în *Baltagul* (p. 232); 4. Baltag după Baltag (p. 241)

Ca o concluzie: mioritismul – o metafizică a morţii • 247

Bibliografie • 259

Adenda
1. Exegeze (p. 261); 2. Traduceri (p. 274)

***Mioriţa* sau mioritic sălăşluieşte omul** (p. 309)
***Mioriţa* or Mioritically Man dwells** (p. 316)
Postfaţă de **Ştefan Arteni**

Caseta tipografie